Scheglmann, Sylva
Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00271472 3

ND
2755
S3

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 80.

VERSUCH EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER DECKENMALEREI IN ITALIEN VOM XV. BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT

VON

DR. SYLVA SCHEGLMANN

MIT 6 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach*. Mit 11 Tafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting*. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff*. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval*. Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring*. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach*. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer*. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel*. Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter*. Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse*. M. 8 Tfln. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

VERSUCH
EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER DECKENMALEREI IN ITALIEN VOM XV. BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT

VERSUCH EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER DECKENMALEREI IN ITALIEN VOM XV. BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT

VON

DR. SYLVA SCHEGLMANN

MIT 6 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

LIBRARY
FEB 18 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
2755
S3

INHALT.

Seite

Vorwort VII

I. Die Deckenmalerei in Italien im XV. Jahrhundert 1

a) Allgemeines über Deckenformen im Renaissancestil. Die Dekoration älterer Deckenformen im modernen Geschmacke 1

b) Die neue Richtung in der Deckenmalerei 2

Erster Versuch einer illusionistischen Dekoration 3

Bruch mit der kirchlichen Tradition im Deckenbilde 8

Die Groteske wird in die Deckendekoration eingeführt 9

II. Die Deckenmalerei in Italien im XVI. Jahrhundert 14

a) Einige Beispiele älteren Dekorationssystems; Felderdecken 14

b) Decken, die unter dem Einflusse des Groteskenstils entstehen . . . 16

c) Weiterbildung der Felderdecke: Scheingerüst. Die menschliche Gestalt als Symbol der konstruktiven Kräfte in die Deckenmalerei eingeführt 21

Das Scheingerüst als Illusionsmittel gebraucht. Durchblicke ins Freie 23

Steigerung der Illusionsmittel: Dem Scheingerüst sind scheinbar Bilder in Rahmen vorgelagert. Durchblicke 23

d) Weiterentwicklung der Illusionsmalerei in Anknüpfung an Mantegna . 26

Erstes Beispiel einer Gesamtkomposition für die ganze Decke . . . 28

Zwischen Wand und Decke findet keine Abgrenzung statt 32

Ein Beispiel, wie verschiedene Dekorationssysteme gleichzeitig verwertet werden 32

e) Venezianische Decken im Illusionsstil. Die Bilder erhalten Rahmen . 33

III. Die Deckenmalerei im XVII. Jahrhundert 35

a) Weiterentwicklung der Illusionsmalerei in der Art des Correggio . . 36

Realistisch wirkende Architekturmotive dringen in die Deckenmalerei ein 37

Die Scheinarchitektur erhält überwiegende Bedeutung 37

b) Weiterbildung der Felderdecke mit Stuckrahmen 39

IV. Die Deckenmalerei im XVIII. Jahrhundert 42

a) Die virtuose Behandlung der Illusionsmalerei durch Tiepolo 43

b) Einfluß der klassizistischen Strömung. Die Perspektivkünste des Barocks werden mit Bewußtsein aufgegeben und die Deckenmalerei wird wieder nach den Prinzipien der Renaissance als Flächenschmuck behandelt 46

VORWORT.

In vorliegender Arbeit verfolge ich den Zweck, orientierende Gesichtspunkte auf dem Gebiete der Deckenmalerei in Italien festzustellen. Eine systematische oder gar sachliche Vollständigkeit strebe ich nicht an. Wo die Kunst so in die Breite geht wie auf diesem Gebiete, wäre eine Einzelcharakteristik die Sache eines umfangreichen Werkes.

Um eine klare Uebersicht über die gesamte Entwicklung von der Frührenaissance bis zum Neuklassizismus zu geben, hebe ich aus den Tausenden von Beispielen jene Wichtigen hervor, welche kraft ihrer Begabung Neues ins Leben rufen, Vorhandenes geistreich weiterentwickeln oder zu den letzten Konsequenzen führen.

Weder die konstruktive Beschaffenheit der Decke noch die Bestimmung des Raumes zu kirchlichen oder profanen Zwecken ist hier für eine Einteilung maßgebend. Wir sehen dieselben Dekorationssysteme für gewölbte wie für flache Decken verwertet; allerdings werden für gewisse Ueberdeckungsformen bestimmte Systeme bevorzugt.

Die Entwicklung der Deckenmalerei ist das Werk von großen Künstlern, die von Zeit zu Zeit in Einklang mit dem Architekten die Richtung im großen angeben. Die Künstler zweiten Ranges, wie glänzend oft auch ihre Begabung speziell für Dekorationsmalerei gewesen sein mag, können die Gattung als solche auf die Länge nicht fördern.

Und doch dürfen wir nicht gleichgültig gegen die Betrachtung von Erscheinungen sein, die sich denen der großen Künstler als minder groß an die Seite stellen; im Gegenteil müssen wir auch die Werke dieser Künstler oft berücksichtigen, weil wir einesteils nur so ein vollständiges Bild der Entwicklung gewinnen und dann, weil diese

Werke so gut wie die hervorragenden Leistungen der Großen Folgen haben, und spätere Erscheinungen ohne ein Zurückgehen auf die Wurzel kaum verstanden werden können.

Wenn uns die Werke solcher Künstler auch nicht begeistern können, so finden wir unter ihnen mehr als eines, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten.

Daneben freilich haben wir auch von Verirrungen der Kunst zu reden. Aber das ist ja gerade der Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, daß in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergültige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja daß der Irrtum wie der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

In der Zeit des fruchtbarsten und reichsten Schaffens, auf den sonnigsten Höhen der kunstgeschichtlichen Entwicklung, im Cinquecento, bricht auch auf dem Gebiete der Deckenmalerei das Fortschreiten zu neuen Zielen rascher und gewaltiger als sonst hervor.

Soll ich meine Stellung zur Deckenmalerei fixieren, so möchte ich folgendes anführen:

Der Deckenmalerei im allgemeinen wird immer etwas Unnatürliches und Kunstwidriges anhaften, trotz der Decke der Sixtina und der Domkuppel zu Parma.

Aber selbst die Zweckmäßigkeit überhaupt und den hohen Wert mancher dieser Werke insbesondere zugegeben, möchte ich doch wenigstens die schwer auf den Beschauer lastenden historischen Szenen gerne missen; selbst die idealen allegorischen Szenen wirken oft unerträglich.

Figürliche Darstellungen gehören vielleicht überhaupt nicht an Decken, am wenigsten an flache. Wenn aber dennoch solche Vorwürfe gewählt werden, so verdient nach meinem Ermessen die gewöhnliche Vorderansicht und die strenge Komposition den Vorzug vor den künstlerisch verschobenen und illusionsmäßig angeordneten Gruppen und Architekturen. Die irdischen Ereignisse wirken in solchen Deckenbildern trotz raffinierter Illusionsmittel doch nicht glaubhaft und die himmlischen büßen durch die naturalistische Wirklichmachung alle Würde und Hoheit ein.

Freilich, innerhalb solchen Irrtums, den alle Maler dieser Richtung teilen, gibt es große Unterschiede, und mehrere Künstler verstehen zu ergötzen, sogar zu überzeugen.

I.

DIE DECKENMALEREI IN ITALIEN IM XV. JAHRHUNDERT.

a) Allgemeines über Deckenformen im Renaissancestil; Die Dekoration älterer Deckenformen im modernen Geschmack.

Die Architektur der Renaissance geht — im Gegensatz zu der konstruktiven Strenge der Gotik — von dem malerisch erfaßten Raumbilde aus, dem die architektonischen Formen nicht als notwendiger Ausdruck des organischen Lebens entwachsen, sondern sich mehr wie eine edle Hülle zu ihm verhalten.

Dadurch[1] erhält der Innenraum ein neues Gepräge. Auf den Charakter desselben übte insbesondere die Form und die Dekoration der Decke den größten Einfluß aus.

Die Gliederung der Decke ist zwar den römischen Vorbildern entnommen, wird aber vielfach im Charakter verändert. Aber auch alle Ueberdeckungssysteme früherer Stile macht sich die Renaissance zu eigen. Ein unendlich verfeinertes Empfinden für Raumwirkung und Harmonie der Proportionen verlangte vor allem, daß die Decke als Abschluß des Raumes im großen Lineament zum Raume stimme, außerdem aber eine für reiche Dekoration günstige Fläche biete. — Die Frührenaissance bringt Flachdecken wie gewölbte Decken gleich in Verwendung. Die Flachdecke geht von der römischen Kassettendecke aus. Sie wird durch plastische Rippen in Felder geteilt. Die Variationen sind unzählig.

Die gewölbte Decke bringt Kreuzgewölbe, diese jedoch mit Vermeidung plastischer Rippen und stark gewölbter Kappen, ferner Tonnen-, Kuppel- und Spiegelgewölbe in Verwendung. Das Spiegelgewölbe mit

[1] Vergl. Alois Hauser, Styl-Lehre der architektonischen Formen der Renaissance. 2. Aufl. Wien 1880. S. 87 u. ff.

einschneidenden Kappen haben schon die Meister der Frührenaissance mit Vorliebe verwendet.

Neben der rein plastischen Dekoration wird die zum unmittelbaren Ausdruck individueller Empfindung geeignetere Malerei immer beliebter, und es entwickelt sich eine reiche Blüte dekorativer Deckenmalerei.

Zunächst mußte freilich die Renaissance schon vorhandene gotische Kreuzgewölbe dekorieren. Dafür bieten uns das herrlichste Beispiel die noch erhaltenen Malereien in der Chormuschel der Eremitani zu Padua:[1] Die Rippen sind als reiche Fruchtschnüre gebildet, mit grauem Ornament eingefaßt, von Rippe zu Rippe schwingen sich grüne Festons mit weißen Bändern; in den Dreiecksflächen heben sich Medaillons mit Halbfiguren von blauem Grunde ab. Das Ganze ist wahrhaft klassisch für diese Zeit, zugleich ein typisches Beispiel dafür, wie in der Frührenaissance die Ornamentformen weder kirchlich noch profan gedacht werden, sondern derselbe Geist beide durchdringt, der Geist heiterer Schönheit. Auch hier der Gegensatz zu dem hohen Ernst der Antike und des Mittelalters.

Aber im wesentlichen bleibt noch das ganze 15. Jahrh. hindurch die Gewölbeverzierung eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbeteile mit gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Girlanden usw.

Auch für die Flachdecke beginnt schon im 15. Jahrh. die Ausfüllung einzelner Feldungen mit Gemälden. Die Bemalung setzt natürlich größere und freiere Einteilungen voraus als die bloße Dekoration.

b) Die neue Richtung in der Deckenmalerei.

Die neuen Stilformen in der monumentalen und dekorativen Architektur bereiteten aber dem Fresko viel günstigere Flächen.

Dabei ist zu beachten, wie — im Gegensatz zu früheren Epochen — der Künstler sich nicht mehr bemüht, durch rhythmische Verteilung von Bild und Ornament architektonische Funktionen hervorzuheben; vielmehr verliert die Decke als solche immer mehr ihren konstruktiven Charakter. — Die Malerei aber erhält Stütze und Halt durch die Architektur, in deren Dienst sie zum guten Teil die Gesetzmäßigkeit der Komposition und Großzügigkeit der Linienführung sich aneignet. Durch das dauernde Bedürfnis nach großen Fresken kommt in die italienische Malerei ein freier monumentaler Stil zu lebendiger Entwicklung.

In der Deckenmalerei aber liegt in dieser Periode das Interesse und der Nachdruck der führenden Künstler fast ausschließlich auf dem künst-

[1] Dieselben werden fast allgemein Mantegna zugeschrieben.

lerischen Problem an sich, auf der rein naturalistischen Seite, die der ganzen Richtung der Zeit entgegenkommt. Von größtem Einfluß auf die Deckenmalerei sind daher alle jene wissenschaftlichen Bestrebungen, welche auf Ergründung der Linear- und Luftperspektive, der Optik überhaupt, des Gesetzes der Verkürzungen gerichtet sind.

Die ersten bedeutenden Deckenmalereien fallen in die Zeit, da die Maler durch die erweiterte Herrschaft über die Darstellungsmittel jeder Lebensäußerung gewachsen waren, da die ganze Fülle individueller Haltung und Bewegung hinaufgehoben wurde in das Reich des Darstellungswürdigen, da die Kunst, vereinfacht und bereichert zugleich, das höchste Leben schuf.

Auch die Altertumswissenschaft wirkte natürlich auf die Darstellungen der Deckenmalereien ein. Immerhin spielen in den wenigen erhaltenen Werken aus der Frührenaissance antike Stoffe, der Mythologie, Geschichte und Dichtung entnommen, nur erst eine untergeordnete Rolle. Weit überwiegend ist während des ganzen Quattrocento das kirchliche Element.

Erster Versuch einer illusionistischen Dekoration.

Am bedeutendsten war der Aufschwung der gemalten Dekoration in Oberitalien. Hatte doch hier «die am meisten dekorativ gesinnte Schule, die von Padua, ihren Sitz[1]». Auch war die Blüte der philologischen und mathematischen Wissenschaften an der Hochschule von Padua ganz besonders geeignet, den Künstlern die nötigen Vorkenntnisse zu erschließen.

Aus dieser Schule geht Mantegna (1431—1506), der Herrscher und Führer der norditalienischen Kunst, hervor, dessen Genie der dekorativen Kunst einen neuen Horizont eröffnen sollte. Aber nicht unvorbereitet taucht sein epochemachendes Werk der Raumdekoration auf, sondern es ist die kostbare Frucht unermüdlichen Studiums und Strebens eines ganzen Zeitalters.

Mit universell entwickeltem Können und dem Reichtum einer unvergleichlich fruchtbaren Phantasie tritt Mantegna in die Dienste der Gonzaga zu Mantua. Er unternimmt die Innendekoration mehrerer Räume im Palazzo Ducale, unter anderen der Camera degli Sposi, eines quadratischen, durch zwei Fenster erhellten Raumes. Vollendet wurde das Werk, laut Inschrift über der Türe, im Jahre 1474.

Der raumabschließenden Deckenmalerei des Mittelalters stellt sich hier mit vollem Bewußtsein die raumerweiternde der Neuzeit gegenüber.

1 Burckhardt, Cicerone, 6. Aufl. II, p. 192.

Lebensvolle Bildnisgruppen des Lodovico Gonzaga und seiner Angehörigen, auch seiner Dienerschaft mit Pferden und Jagdhunden schmücken die Wände; sie sind so plastisch in die gemalte Landschaft und zum Teil noch vor die gemalte Architektur gesetzt, als bewegten sie sich dort in voller Wirklichkeit.

Hellfarbig[1], grau in grau, spannt sich über den Raum das flache Spiegelgewölbe aus. Von jeder Wand schneiden drei halbrunde Lünetten ein, die zwölf Gewölbezwickel und zwölf Stichkappen bilden. Dieser Struktur, durch welche das Schema für die Raumdekoration gegeben war, hat sich der Meister in bewundernswerter Weise angepaßt.

Er verlängert durch täuschende Malerei die Rippen je zweier benachbarter Zwickel nach oben, so daß sich acht rautenförmige Felder bilden. «In diesen Hauptfeldern sind mit herrlicher dekorativer Kunst von Putten gehaltene, von flatternden Bändern umwundene Fruchtkränze gemalt,»[2] welche Medaillons mit Brustbildern von Caesaren in Marmorfarbe auf Goldmosaikgrund umschließen; in den kleinen sphärischen Dreiecken sind als Reliefs in Steinfarbe mythologische Szenen dargestellt. — In den Lünetten, die als offene Bogen gedacht sind, laufen vom Scheitel nach den Ecken Fruchtgirlanden, und in der Mitte hängen Medaillons mit Emblemen der Familie Gonzaga herab.

Das durch die oberen Randleisten der Zwickelfelder gebildete Viereck im Scheitel aber nimmt eine höchst überraschende Darstellung ein. «Zum ersten Male ist hier der Versuch mit der optischen Täuschung einer durchbrochenen, freien Ausblick gewährenden Decke gemacht[3].» Die runde Oeffnung, durch die der mit hellbeleuchteten Wolken überzogene Himmel ins Gemach schaut, ist von einem in voller Untensicht wiedergegebenen Geländer umschlossen, an dem Putten spielen, und von dem andere Figuren neugierig herunter schauen. Ein über den Rand der Brüstung hinausragender Kübel soll augenscheinlich die perspektivische Täuschung unterstützen.

«Die Fresken dieses bescheidenen Raumes haben epochemachende Bedeutung in der Geschichte der dekorativen Malerei . . . .»

«Die großartige Neuerung besteht vor allem darin, daß . . . die Malerei sich . . . von der Sklaverei der Fläche befreit hat, . . . den Raum über seine materiellen Grenzen hinaus erweitert»[4] durch die neue treffliche Berechnung seiner Perspektive. Die flache Wölbung scheint zur Kuppel erweitert.

---

[1] Vergl. P. Kristeller, Andr. Mantegna, Berlin und Leipzig 1902. S. 248 u. f.
[2] H. Thode, Mantegna, Künstler-Monogr. Bielefeld und Leipzig 1897. S. 65.
[3] Thode, Mantegna, S. 65.
[4] Kristeller, Mantegna, S. 248.

Damit setzt in der Deckenmalerei das Bestreben ein, die Deckenfläche durch die Dekoration für den Beschauer anders zu gestalten, als sie tatsächlich ist, und durch raffinierte architektonische Perspektiven über die Struktur hinwegzutäuschen.

Nicht so sehr in der originellen Erfindung als in der malerischen Darstellung liegt das Wesentliche dieser Leistung, in dem Darstellen von Dingen, die bis dahin in Bildern niemand hatte geben können: Mantegna schuf die erste Plafonddekoration mit vollkommen durchgeführter Untensicht, so daß die Darstellungen perspektivisch aus einem gemeinsamen Gesichtspunkte in der Mitte des Zimmers sich entwickeln.

Tritt so ein Neues in der Gestaltung des idealen Raumes auf, so wirkt er ebenso mächtig durch ein anderes Ausdrucksmittel: Mantegna schuf auch ein ideales Licht. Für die Balustradenfiguren ist der gemalte Himmelsraum als Lichtquelle angenommen. — So hat der Meister «nur in künstlerischer Logik die unmittelbaren Folgerungen seiner Raumkomposition für die Beleuchtung beobachtet und in diskreter Weise für die malerische Wirkung des Ganzen verwendet[1].»

Die Absichtlichkeit in der Entfaltung dieser Neuerungen wirkte damals noch nicht ernüchternd, wie etwa heutzutage, wo wir auf die Abnützung und den Mißbrauch von Jahrhunderten zurückblicken. Man atmete auf in diesem Raume, wo die Phantasie sich angeregt und frei fühlte und der Beschauer nicht durch Ablesen teils verbrauchter, teils dunkler Stoffe gequält und ermüdet wurde.

So bedeutet die Decke in der Camera degli Sposi ein Wiederaufleben des echten Gefühls dekorativer Kunst.

In den Ornamenten entfaltet Mantegna einen erstaunlichen Reichtum an geschmackvollen und zierlichen Motiven; der Gesamteindruck wirkt ruhig und zurückhaltend. Charakteristisch für die Frührenaissance will das Ornament Architektur und Skulptur nachahmen, daher die Einfarbigkeit. Die Formen beruhen durchaus auf den antiken architektonischen und vegetabilen Dekorationselementen; sie sind aber immer eigenartig mit starker Beimischung von naturalistischen Pflanzenformen durchgebildet und höchst geschickt verwendet. Auch die Fruchtschnüre, ein in allen ornamentalen Ausschmückungen Mantegnas und der Paduanischen Schule vorherrschendes Motiv, kommt viel zur Verwendung. Er versucht, wie schon in der Eremitanikapelle, Fruchtgirlanden, als in den Raum hineinhängend, darzustellen, was ungemein reizvoll wirkt. Diese Nachbildung der hängenden Zier wurde ein für den Stil der Frührenaissance besonders beliebtes Motiv in Plafonddekorationen.

[1] Kristeller, Mantegna, S. 9.

Die Vereinigung der individuellen Naturbeobachtung mit jener großartigen Ruhe der Auffassung und des Vortrags bringt den harmonischen Gesamteindruck, eine poetische Stimmung hervor und erzielt das Höchste, was ein Kunstwerk erreichen kann: in dem Beschauer einen großen und bleibenden Eindruck zurückzulassen.

Mantegna hat sich offenbar nicht der echten Freskotechnik bedient, vielmehr scheinen die Malereien in Temperatechnik auf präpariertem trockenen Stuckbewurf ausgeführt zu sein; denn an schadhaften Stellen schält sich die bemalte Schicht wie eine Haut. — Die gedämpfte Stimmung jeder einzelnen Farbe im Mittelbilde verhindert das übermäßige Hervortreten der Einzelheiten.

Der Eindruck dieses bahnbrechenden Werkes war ein kolossaler. Von ihm geht die ganze fortlaufende Entwicklung der Illusionsmalerei aus. — Auf die zahlreichen direkten Anlehnungen, die ohne Weiterentwicklung geblieben sind, sei hier nicht eingegangen.

Das Prinzip dieses bei Mantegna bis zur vollkommenen optischen Täuschung geführten perspektivischen Kunststückes wird ein paar Jahre später in Mittelitalien von Melozzo da Forli (1438—1494)[1] aufgenommen und zwar, wie Schmarsow in sachlicher Beweisführung darlegt, im Wesen unabhängig von Mantegna, aber im Anschluß an die Entwickelung, die von L. B. Alberti ausgegangen und von Piero dei Franceschi mächtig gefördert worden war.

Das Werk, in welchem Melozzos Kunst den höchsten Triumph in der Erfindung perspektivischer Zeichnung feierte, ist die im Jahre 1478 im Auftrage des Kardinals Girolamo Basso della Rovere ausgeführte Deckenmalerei der an das rechte Querschiff grenzenden Sakristei (Cappella del tesoro) der Chiesa della Casa Santa zu Loretto.

Die Wände des kleinen achteckigen Raumes sollten in triumphbogenartigen Einfassungen Gemälde aus dem Leben Christi erhalten, von denen aber nur der Einzug in Jerusalem ausgeführt ist.[2]

Bei Ausführung der Deckenmalerei will der Künstler ebenfalls durch Illusion wirken; an Stelle der eigentlichen flachgewölbten Decke tritt in täuschender Darstellung ein den engen Raum mächtig erweiterndes Kuppelgewölbe.

Wie die peruginische Schule bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien faßt Melozzo die Aufgabe so auf, als hätte der dekorative Teil vor allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen. Nachdem man in der Architektur die wirklichen Rippen losgeworden, führt er ein gemaltes Rippen-

[1] A. Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886.
[2] Burckhardt, Cicerone 6. Auflage II. S. 587.

werk ein und macht keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre.

Hoch oben am schmalen Scheingesimse des Oktogons sitzen symmetrisch verteilt acht gewaltige Prophetengreise in überaus reicher, bauschiger Gewandung von grandioser Wirkung. Sie halten große Tafeln, auf denen die Prophezeiungen stehen, und weisen mit der einen Hand nach unten, wo in den Wandfresken die Erfüllung ihrer Visionen dargestellt ist.

Ueber diesem Gesimse nun hebt die Kuppel an. Durch reiche plastisch gedachte Ornamentrippen, ist sie in acht Kappen geteilt. In jeder ist ein viereckiges Fenster gemalt, durch das der blaue Himmel blickt, und davor erscheinen acht Engel mit den Passionssymbolen. Das Schweben dieser Jünglingsengel, die aus der architektonischen Gebundenheit einer etwas früheren Epoche noch nicht zu voller Freiheit erlöst sind, ist nicht sehr überzeugend gegeben. Sie sind in starker Untensicht mit vollständig sichtbaren Fußsohlen gemalt und machen eher den Eindruck des Schreitens oder Stehens mit unschön gespreizten Beinen. — Ihre faltenreichen Gewänder flattern im Winde.

Ueber den Engeln lastet zu schwer ein Kreis von Cherubim, ein naturalistischer Eichenkranz umschließt im Scheitel den Schild der Rovere.

Seiner Begeisterung für die Antike gibt Melozzo im Ornament Ausdruck, wie ja allgemein ihre Nachahmung am frühesten in den Verzierungsmotiven hervortritt. Alles Dekorative ist linienmäßig klar. Perlschnur, Eierstab, Akanthus, aus Vasen aufsteigendes Blatt- und Rankenwerk umrahmen die Fenster. Das doppelte Flechtband läuft längs der Rippen, am Gesimse kommen Flechtband, Palmetten und Mäander als Ornamentmotive zur Verwendung[1]. Nichts Lebendiges, was der Gegenwart angehört und an die Zeit erinnern könnte! Das ganze Ornament ist ungemein sorgfältig ausgeführt und gut perspektivisch gezeichnet.

Die kurze Spanne von vier Jahren liegt zwischen der Vollendung dieser beiden Hauptwerke der neuerwachten dekorativen Kunst Mantegnas und Melozzos. — Es sei gestattet, noch mit ein paar Worten bei dem Deckengemälde in der Sakristei von Loretto zu verweilen, das als Uebergang vom alten zum neuen Stil historisch hochbedeutsam erscheint, da sich an ihm neben vielen Elementen des alten Geschmacks entschieden die stark materielle Wandlung geltend macht, in der die Kunst jener Zeit begriffen war. «Ueberall der Uebergang vom Feinen zum Starken, vom Kleinlichen zum Grandiosen, vom Eckigen und Magern zum Runden

[1] E. Müntz, II. Italie. L'âge d'or. p. 695.

und Vollen, vom Asketischen zum Sinnlichen.» (Burckhardt, Cicerone.) Aber Melozzo hat in diesem Werke nicht mit allem gebrochen, was kirchlicher Typus und religiöse Andacht verlangen. Seine Propheten sind noch Menschen der alten Generation, trotz dem Versuche, sie individuell zu charakterisieren. Durch den wunderbaren Seelenausdruck gibt er ihnen einen geistigen Nimbus.

So hat er über dem regen Interesse für das rein künstlerische Problem an sich der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters nicht vergessen, und sein tief wurzelnder Schönheitssinn läßt ihn nicht zum ausgesprochenen Naturalismus durchdringen. Seine von üppiger Lockenfülle umrahmten Engelsköpfe voll Anmut und Holdseligkeit sind echt umbrischen Geistes. Wie wahr wirken daneben die Gestalten an Mantegnas Decke!

Den ganzen Apparat der Scheinarchitektur benutzt Melozzo im Gegensatz zu Mantegna mehr als Einteilung als zur Erweckung der Illusion. Indem er den Prophetengestalten die Gesimse als Stützpunkte gibt, ist er der Vorläufer jener erst bei Tiepolo so recht eigentlich in Schwung gekommenen Art, die Gestalten in schwindeliger Höhe anzubringen. Melozzos Zeit und auch die spätere kannte Propheten nur auf Thronsesseln oder Wolkenbänken.

Ausgeführt ist die Malerei in echter Freskotechnik. In der Farbe wirkt sie etwas schwer.

Bruch mit der kirchlichen Tradition im Deckenbild.

Unvergleichlich großartiger und vollendeter mus das Fresko gewirkt haben, mit dem Melozzo im Jahre 1480—81 die Chornische der Apostelkirche zu Rom ausgeschmückt hat. Er malte dort mit Hilfe kühner perspektivischer Mittel die Himmelfahrt Christi im Reigen himmlisch schöner, musizierender und singender Engel, darunter die zwölf Apostel. Die Halbkuppel wurde 1711 zerstört; «arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen»[1] wurden gerettet.

Uns ist dies Werk von Bedeutung, weil es «das erste Beispiel jener Umwälzung der künstlerischen Grundanschauungen ist, welche an Stelle des strengen architektonischen Rhythmus der früheren Zeit selbst bei den feierlichsten Aufgaben die unbedingte Herrschaft der Wirklichkeit und die Gesetze des natürlichen Erscheinens stellte.» Und zwar tritt diese Tendenz mit schwungvoller Begeisterung auf. «Die Kühnheit der Verkürzungen, die von einem überirdischen Sturm gepeitschten Gewänder, die

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil III, 6. Aufl. Seemann Leipzig. S. 586.

glanzvolle Jugendschönheit der Köpfe, dies alles muß im Zusammenklange wie ein Rausch himmlischen Entzückens»[1] gewirkt haben.

Ein anderes Verdienst: Melozzo führte in die illusionistische Deckenmalerei durch sein Beispiel die Assumptionen und Visionen ein, die schließlich doch einzig erträglichen Gegenstände für diese Gattung.

Hier knüpfte Correggio in seinen späteren Werken an und führte diese Richtung zu den letzten Konsequenzen.

Die Groteske wird in die Deckendekoration eingeführt.

Neben diesen Erscheinungen der dekorativen Kunst, die ihr Hauptaugenmerk auf Illusion legt und die Errungenschaft der Perspektive in jugendlicher Freude zu optischen Täuschungen verwertet, geht die alte Dekorationskunst einer anderen neuen Umbildung entgegen.

Diese datiert von der Entdeckung antiker Dekorationsreste in Ruinen, Gräbern und Grotten Roms. «Antike Wand- und Deckenmalereien waren aus der Erde wieder ans Tageslicht gekommen, und ihre Schönheit hatte alle Künstler Roms begeistert.»[2] Sie «lernten hier eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Einteilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerte, eine neue Abwechslung vom Stuccorelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältnis zu den Farben[3],» vor allem eine unerschöpfliche Fülle neuer Verzierungsmotive im anmutigen Spiel phantastischer Gestalten und Formen. — Es hat sich dafür die Bezeichnung «Groteskenstil» eingebürgert.

Die Einführung des Groteskenornamentes in die Renaissancedekoration fällt Pinturicchio zu (1454—1513). — Selbstverständlich konnten beide Stile — jener der Frührenaissance, der noch nach plastischen Gesetzen dekoriert und der der Groteske, der seine Gebilde nicht organisch, sondern nur im schönen Schein aufbaut, — sich nicht plötzlich ablösen, und so sehen wir in Pinturicchios dekorativen Malereien Elemente des ersteren auch noch in seinen späteren Schöpfungen verwendet.

Pinturicchio ist «seiner Begabung nach ein Miniator: Ueberaus sorgfältig, farbenprächtig, mit Vorliebe für genreartige Szenen wie für reiches ornamentales Detail, war er dennoch gerade der Meister der Schule, der vorzugsweise im Großen zu schaffen berufen war, und dessen umfangreiche Freskencyklen so zahlreich und zugleich z. T. so gut erhalten auf

---

1 W. Lübke, Gesch. d. ital. Malerei, Stuttg. 1878 Bd. I, S. 399.
2 E. Steinmann, Pinturicchio, Kunst [illegible]
3 J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil I. und II. S. 195.

uns gekommen sind, wie die keines andern italienischen Malers. Sie geben uns deshalb den vollständigsten Begriff der Pracht jener Kunstepoche und erfreuen, trotz des Mangels großer Auffassung und ernster Naturstudien und trotz einer gewissen Handwerksmäßigkeit, durch eine schlichte Naivität, eine heitere Freude an der Breite und Pracht des damaligen Lebens und an der Schönheit der Natur.»[1]

Das 19. Jahrh. hat ihn seiner dekorativen Fresken wegen wieder auf den Schild gehoben. Wir preisen seine Werke heute als die farbenprächtigsten, liebenswürdigsten, wenn auch nicht immer gedankenreichsten Schöpfungen, welche der Renaissancekunst überhaupt gelungen sind.

Die frühen Deckenmalereien Pinturicchios sind noch unvermischte Repräsentanten des alten Dekorationsstils.

Das früheste Denkmal der Einführung der Groteske finden wir im Appartamento Borgia im Vatikan. Indem Alexander VI. Maler und Bildhauer ganz in den Dienst eines glänzenden, genußverlangenden Lebens stellte, wies er der Kunst nach Form und Inhalt neue Bahnen und eröffnete namentlich der dekorativen Malerei ein weites Feld.

Die Arbeiten im Appartamento Borgia wurden in den Jahren 1492 bis 94 ausgeführt und erstreckten sich auf sechs Räume. Ohne Zweifel hat Pinturicchio die Entwürfe für die Deckenmalereien alle selbst erdacht und ins Werk gesetzt. Aber die Detailausführungen zwei uns leider unbekannten Schülern überlassen.

Wir betreten den dritten Saal, den der Mysterien (Sala delle Stampe). Die Decke besteht aus zwei länglichen Kreuzgewölben, die durch einen breiten Gurtbogen getrennt sind.

Hier nun hat der Künstler völlig neue Gesichtspunkte für den rein ornamentalen Gewölbeschmuck aufgestellt. «Die Grundelemente der Ornamentik selbst beginnen sich zu erneuern; Stuckrahmen und Stuckverzierungen werden zum ersten Male zur Gliederung der Flächen angewendet[1].» Neu ist auch der Aufwand mit Gold. Hier ist der «schüchterne ... Versuch gemacht, die Groteske in die Wandmalerei einzuführen», «mit den vertrauten Elementen der älteren gesetzmäßigen Dekorationsmalerei zu einem form- und farbenreichen Ganzen zu verbinden[2].» Durch alle späteren Arbeiten Pinturicchios läßt sich der erfolgreiche Kampf der mutwilligen Groteske mit dem schwerfälligen Ornament des Quattrocento verfolgen.

Die Art wie prächtige Stiere, das Wappentier der Borgia, in das Dekorationssystem eingeführt sind, gibt den Beginn einer veränderten

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone 2. Teil III. S. 599.
[2] E. Steinmann, Pinturicchio, Künstl. Monogr. Bielefeld und Leipzig S. 51.

Geschmacksrichtung kund. — Mit großer Regelmäßigkeit wiederholen sich im Ornament dieselben Motive; aber «diese Gedankenarmut ist durch einen überaus glänzenden Schein geschickt verborgen [1].» Die vorwiegend dekorative Wirkung, die damit erstrebt wurde, ist erreicht. Die goldene Stuckornamentik auf dunkelblauem Grunde, die einheitliche Farbenstimmung und die liebenswürdige Vortragsweise der biblischen Darstellungen stimmen prächtig zusammen.

Im Saale der Heiligenleben fand der Künstler die gleiche Konstruktion der Decke vor wie im vorhergehenden Saale. In den acht Gewölbefeldern gibt er Szenen aus dem Osiris-Mythus, die sich von tiefblauem mit zarten Goldarabesken überzogenen Grunde abheben. Der Gurtbogen zeigt in reichem Stuckornament achteckige Medaillons mit Darstellungen aus der Jo-Sage. Die breiten Rippen sind mit Stuckarabesken verziert. Die Decke ist ein frühes Beispiel der Einführung mythologischen Stoffes in die Plafonddekoration. — In den herrlichen Lünettenfresken sind Vorgänge aus verschiedenen Heiligenleben gemalt; nach dem Inhalt der Darstellungen stehen also Wand und Decke im keinem Zusammenhange.

Die übrigen Decken Pinturicchios im Appartamento Borgia bieten stilistisch nichts Neues.

Julius II., der Papst aus der Familie Rovere, gab Pinturicchio den Auftrag, das quadratische Kuppelgewölbe des Chores von St. Maria del Popolo in Rom auszumalen. Mit dieser Arbeit, die er 1506 vollendete, hat der Künstler mit «einem Wunder in Farbe» seine Tätigkeit in Rom in glänzender Weise abgeschlossen.

Das Gewölbe ist eine sog. Hängekuppel. Ein ungleichseitiges Achteck läßt vier Zwickel frei. Sie sind mit Tabernakeln in strengem Renaissancestil ausgesetzt, unter denen die Kirchenväter thronen. Plastisch heben sich diese Architekturen von einem tiefblauen, mit zarter Goldmusterung verzierten Grunde ab. Ein Rundbild im Scheitel stellt die Krönung Mariä vor und vier kleine Medaillons, die sich um diese Mitte gruppieren, enthalten die Halbfiguren der Evangelisten und die breiten Zwischenfelder die ruhenden Gestalten von vier Sibyllen. — Alles Figürliche zeugt von delikatester Sorgfalt in der Malerei, ist ruhig in der Bewegung, gehalten in der Stimmung — aber auch ohne jedes individuelle Gepräge.

Breite Streifen rahmen das Ganze und die einzelnen Teile ein. Sie sind auf goldenem Grunde mit schönfarbigen Rankengewinden und Fabeltieren geschmückt. Hier hat die Antike das herkömmliche Ornament verdrängt. Das Ganze gehört zum Schönsten von dekorativer Kunst.

---

1 E. Steinmann, Pinturicchio. Künstl. Monogr. Bielefeld und Leipzig S. 51.

Gleichzeitig hatte den vielbeschäftigten Meister ein neuer Auftrag nach Siena gerufen; vom 29. Juni 1502 datiert der Vertrag, den Francesco Piccolomini, der spätere Papst Pius III., mit Pinturicchio über die Dekoration der Libreria des Domes abschloß. Die Arbeiten wurden 1507 vollendet unter Mitwirkung verschiedener Gehilfen. Es ist als Ganzes die Hauptleistung des Künstlers und von prächtig einheitlicher Wirkung.

Die Libreria[1] ist ein hoher, großer Saal auf rechteckigem Plan, über den sich ein Spiegelgewölbe spannt; zwei große Fenster von der Nordseite erhellen den Raum. Architekt und Bildhauer hatten dem Maler in großen Zügen den Weg gewiesen.

Ein Fruchtkranz in der Mitte umschließt den Schild der Piccolomini. Zierliche Mäander teilen die Fläche in zahlreiche Felder ein, die auf blauem Grunde mit reichen Groteskenumrahmungen mythologische Bilder enthalten. In den Stichkappen heben sich die miniaturartigen Bildchen von Goldgrund ab. Stuck ist reichlich verwendet. Auf der kunstvoll gegliederten Hohlkehle breiten sich groteske Phantasien aus, die der Kontrakt ausdrücklich bedungen hatte.

Rundbogige Pfeilerstellungen in die Perspektive gezogen nehmen die Zwickel und Kappen auf, diese wie jene mit prachtvollen Ornamenten, Tabernakeln und Bildtafeln geschmückt. In der Technik hält Pinturicchio unumwunden an der alten Temperatechnik fest.

Außer in Pinturicchios Werken begegnet uns der neue Groteskenstil in zwei bedeutenden fast gleichzeitigen Werken: Es sind Peruginos Fresken im Cambio zu Perugia von 1499/1500, die ein Kompromiß zwischen der bisherigen Ornamentbildung des Meisters und der willkürlichen neuen Methode darstellen, das noch den Mangel organischer Assimilation verrät, und Signorellis ornamentale Dekoration der Fresken im Dom zu Orvieto, die ein tiefes Gefühl für den Wert der Gattung offenbaren. Den mythologischen und dantesken Inhalt der Medaillons hatte Perugino als Gegenbilder zu den Wandgemälden aufgefaßt, aber wie sich daneben im Füllwerk der tollste Groteskenstil entfaltet, stellt sich ein offenkundiger Widerspruch zwischen dem Ernst des Quattrocento und der Ausgelassenheit der neuen Zierweise dar.

Weit ruhiger und einheitlicher stellen sich Pinturicchios Deckenmalereien in der Libreria dar, die zudem in keinem inhaltlichen Zusammenhange mit den historischen Wandbildern stehen.

Ganz eigener Art sind die Dekorationen, welche Müller-Walde[2] im

[1] Vergl. Steinmann, Pinturicchio, S. 120 u. ff.

[2] P. Müller-Walde, Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XVIII, Berlin 1897.

Winter 1893 auf 94 im Kastell zu Mailand freilegte. Wir sind wohl berechtigt, die Entwürfe zu dem eigenartigen Gewölbeschmuck der Sala delle Asse auf Leonardo da Vinci zurückzuführen; denn urkundlich hat er in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts die Aufträge zur Ausschmükkung der vornehmsten Residenz des Herzogs Lodovico übernommen, und es finden sich Entwürfe zu diesen Malereien auch in den Handschriften des Meisters zerstreut [1].

Eichbäume wachsen über den Wänden empor und verschränken am Gewölbe ihre Aeste miteinander und einem Flechtwerk von Tauen. Der Naturalismus geht hier im Sinne des spätgotischen Baumstils mit den auch in anderen Entwürfen Lionardos wiederholten Flechtmotiven eine stilvolle Verbindung ein.

---

1 «Lunedì se desarmerà la camera grande da le asse, cioè de la torre. Magistro Leonardo promete finirla per tuto septembre, etc.» Brief vom 7. Apr. 1498 an Lodovico il Moro. F. G. Carotti, Leonardo, Bramante e Raffaello. Milano 1905, p. 59—60. L. Beltramin, Leonardo da Vinci e la Sala delle asse nel Castello di Milano. 1902.

II.

DIE DECKENMALEREI IM XVI. JAHRHUNDERT.

a) Einige Beispiele älteren Dekorationssystems. Felderdecken.

Auch die Hochrenaissance wahrt der Dekoration ihre wichtige Stellung im architektonischen Ganzen, ja durch die Steigerung der Dimensionen und Raumgrößen werden der Deckenmalerei noch umfangreichere und bedeutendere Aufgaben gestellt.

Andererseits aber schränkte das Streben nach Ernst und Würde das farbige Leben der Flächen ein durch die vermehrte Betonung der plastischen Gliederungen, wie sie der große Stil der Architekturen erheischte. Oefters entbehren die Wände des farbigen Schmuckes überhaupt. Für flache Decken sind häufig Stukkaturen verwendet mit sparsamer Vergoldung, die eine architektonische Gliederung bilden und einzelne Gemälde umrahmen. Für Gewölbe dagegen blieb die Malerei in Kraft und es werden ihr mit der überhandnehmenden Vorliebe für Kuppelbauten neue Aufgaben im Sinne schwieriger perspektivischer Probleme gestellt.

Ich leite auch die sehr in die Breite gehende Deckenmalerei des Cinquecento mit jenen bedeutenden Arbeiten ein, die zunächst ältere Gewölbesysteme betreffen und in der dem älteren Geschmacke nahestehenden Art durchgeführt sind.

Es[1] kommen hier vor allem die herrlichen Decken der «Stanzen» im Vatikan in Betracht. Die Camera della Segnatura ist mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe bedeckt.

Sein Schmuck wurde 1511 vollendet, aber nur ein Teil davon ist Raffaels Werk. Die Zierbildchen und das päpstliche Wappen, das Engel

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil III, S. 697 die Stanzen des Vatikans.

im Mittelfelde halten, sind neuern Forschungen zufolge von Soddoma gemalt. Die Gliederung der Decke ist von Pinturicchios Chormalerei in St. Maria del Popolo inspiriert, die kleinen erotischen Szenen zwischen den Medaillons erinnern an die Decke der Libreria in Siena. — In den vier Kappen brachte Raffael im Geschmack des Quattrocento in großen Rundbildern allegorische Frauengestalten an. In wunderbarer Farbenharmonie heben sich die auf Wolken thronenden Gestalten vom leuchtenden Goldgrunde ab; sie sind gleichsam die erklärenden Ueberschriften der Wandgemälde. Zu den großen Medaillons kommen in den Zwickeln der Wölbung vier kleinere, viereckig eingefaßte Bilder, ebenfalls auf goldenem Mosaikgrunde. Neben der Theologie der Sündenfall, neben der Poesie der Sieg der Kunst über die Stümperei durch den Wettstreit des Apollo mit Marsyas verbildlicht, neben der Gerechtigkeit das Urteil Salomos. Neben der Philosophie erblicken wir an Stelle eines historischen Momentes wieder eine allegorische Gestalt, die Astronomie von zwei Genien begleitet.

In der Lünette über dem Fenster, zu dessen zwei Seiten das zivile und das kanonische Recht dargestellt ist, spinnt sich das Thema weiter, welches an der Decke mit der Gerechtigkeit begonnen hat, und zur vornehmsten der vier Kardinaltugenden gesellen sich die drei anderen: Klugheit, Mäßigkeit und Stärke. Reizende Putten unterbrechen den Ernst dieser erhabenen Frauengestalten und leiten anmutig von einer zur andern.

In der Stanza del' Incendio stehen noch die ziemlich schwächlichen Leistungen des gealterten Perugino. Das Dogma der Dreieinigkeit, unteilbar und doch in getrennten Personen geoffenbart, ist das Thema, in vier Rundfeldern gemalt mit dekorativen Füllstücken dazwischen.

Im Jahre 1516 erbaute und schmückte Raffael die Kapelle Chigi in S. M. del Popolo. Nach seinen Kartons fertigte der Venezianer Luigi del Pace die Mosaiken der Kuppel.

Das Gewölbe ist streng symmetrisch gegliedert. In dem unteren Mittelbild erscheint Gott Vater von Engeln umgeben in edelster Verkürzung. In den Feldern, welche durch die Radien gebildet werden, sind acht Planeten durch je zwei Figuren personifiziert: durch die mythologischen Gestalten Jupiter, Mars usw. und durch Engel, welche nach mittelalterlicher Auffassung die Gestirne tragen. So «treffen hier Mythologie und christliche Symbolik aufeinander; bewunderswürdig hat Raffael ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden[1]. Die Anordnung im Raum, so daß z. B. die Planetengötter nur mit dem Ober-

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 713.

leib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.»

Die architektonischen Einfassungen der Kuppelbilder sind in ihrer Einfachheit vom edelsten dieser Gattung. Durchweg vergoldet, stimmen sie vortrefflich mit den Mosaiken zusammen.

b) Decken, die unter dem Einflusse des Groteskenstils entstehen.

In höchst mannigfaltiger Weise entwickelt sich im 16. Jahrh. die Deckenmalerei, ohne jedoch etwas vollständig Neues und Originelles zu bringen. Die eine Anregung geht von den römischen Vorbildern aus, die namentlich seit der Entdeckung der Titusthermen begeistert aufgenommen wird, die andere Art knüpft an Mantegna an und bringt dessen Prinzip zur höchsten Entwicklung.

Einem unaufhaltsam vorwärts drängenden Strom, der immer neue Nebenflüsse in sich aufnimmt, möchte ich diese Entwicklung vergleichen. Sie läßt sich nicht willkürlich in Abschnitte zerteilen. Neben den genannten Hauptrichtungen gehen die verschiedensten Versuche einher, bald spontaner persönlicher Natur, bald nur in der Absicht, mit dem Herkommen zu brechen.

Wie es dem Wesen jeder kunstgeschichtlichen Entwicklung entspricht, laufen die Linien, auf denen diese Bewegungen sich vollziehen, oft aus verschiedenen Richtungen in einem Punkte sich treffend, um dann aufs Neue auseinander zu gehen. Sie alle zeigen, wie groß die Zahl der tüchtigen Künstler ist.

Die Nachwirkungen der großen Meister aus dieser Epoche, ihre Ausbildung, Umbildung, Ausnützung, die Anregungen, die von ihnen noch spät ausgegangen sind, lassen sich durch eine lange Zeit hindurch verfolgen.

Es ist erstaunlich, wie reich der Einfluß der Grotesken, insbesondere der Titusthermen, auf die Deckenmalerei dieser Epoche ist. Eines der ersten Beispiele hierfür zeigt die Dekoration der Decke in der «Stanza d'Eliodoro» (1513—14) im Vatikan. Heute gilt Baldassare Peruzzi als Urheber derselben. Doch bin ich namentlich im Hinblick auf den engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Wand- und Deckenfresken der Ansicht, daß Raffael keineswegs jeglicher Einfluß auf die Auswahl und Gestaltung des Stoffes abgesprochen werden darf. Zwischen dem noch ganz in der älteren Dekorationsweise ausgeführten Rahmenwerk des mit dem Wappen Nikolaus V. gekrönten Gewölbes sind augenscheinlich in Anlehnung an die neuentdeckten Grotten der Titusthermen vier Teppiche ausgespannt, eine Art des Deckenschmuckes, wie sie bis dahin noch un-

bekannt gewesen war. Auf dem ziemlich einfachen blauen Grunde sind vier höchst originell aufgefaßte Fresken gemalt, die ein einheitlicher visionärer Gedanke verbindet: Sie stellen Jehovahs Erscheinung im feurigen Busch, den Befehl an Noah, in die Arche zu gehen, Abrahams Opfer, Jakobs Traum von der Himmelsleiter dar.

In der Farnesina zu Rom entstand zwischen 1517 und 19 die köstlichste Dekoration einer Gartenloggia. Für das Spiegelgewölbe wendet Raffael die Geschichte Amors und Psyches in freier Benutzung der Erzählung des Apulejus. Auch hier sind die zwei Hauptbilder am Gewölbespiegel als ausgespannte Teppiche behandelt. Sie schildern die Schlußmomente der Erzählung: Das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyches Hochzeit. Jeder Versuch mit Untensicht ist vermieden.

Die Hauptbilder wie die dreieckigen Zwickel zwischen den Gewölbekappen sind von Giov. da Udine mit reichen Blatt- und Fruchtgirlanden umrahmt. Sie boten zu eigentlicher Erzählung keinen Raum; deshalb wurden nur Einzelgestalten oder Gruppen von höchstens vier Personen gewählt, im Luftraum schwebend oder auf Wolken sitzend, so daß sie trefflich sich dem Bildfelde anzuschmiegen vermögen und den Eindruck größter Leichtigkeit erwecken.

Raffael zeigt hier das Komponieren auf die plastische Form. Er sieht von der eigentlichen Aufgabe der Malerei, der Darstellung von Raum und Licht, vollständig ab. Strzygowski[1] nennt diese Fresken «das Hohelied für die rein plastische Anschauungsweise». In der Komposition erweist sich Raffael als unnachahmlicher Meister; obgleich sich die Gestalten anscheinend im feinsten Linienflusse der Glieder bewegen, ist doch jede störende Divergenz mit den qualvoll hemmenden Zwickelumrahmungen vermieden.

Diese zehn Darstellungen aus der Geschichte der Psyche werden durch die Putten ergänzt, die mit den Attributen der Götter auf den Kappen schweben.

Raffael hat zu diesen Fresken nur die Kartons gezeichnet. Die Ausführung dagegen seinen Schülern Giulio Romano und Francesco Penni überlassen.

Das aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches Pinturicchio unter dem Einfluß der Grotten in die Deckenmalerei einführte, hat seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vatikans gefunden. Auf Grund seiner antiquarischen Studien ist Raffael die Idee zu dieser Dekoration gekommen. Hier hat der Groteskenstil seine klassische Gestaltung empfangen.

---

[1] J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg, 1898.

«Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerke des Cortile di San Damaso geschah im Auftrage des vor allem prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramantes Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist»[1]. — Das große Geheimnis, wie das unendlich Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen[2].

In jede der dreizehn Kuppeln ordnen sich dem Schmuckwerk vier Bilder biblischen Inhalts ein, 52 an der Zahl und wohl auch «die Bibel Raffaels» genannt. Sie beginnen mit der Schöpfung und schließen mit dem Abendmahl. Obwohl nur flüchtig in dekorativer Absicht gemalt, sind manche Meisterwerke der Komposition. Nach Raffaels Zeichnungen wurden sie von Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena und Perin del Vaga ausgeführt.

Die Umgebung der Bilder ist sehr frei und verschiedenartig dekoriert, aber alles atmet den Geist der Titusthermen, alle Motive führen auf diese Vorbilder zurück. Die Ecken und Zwickel sind bald durch Groteskornamente aufs geschmackvollste ausgefüllt, bald täuschen sie Lauben vor, in denen Putten schweben, bald füllen Scheinarchitekturen mit freien Durchblicken die Lichtungen aus.

«Wie hier Stukkatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenstände und ihrer Gründe sich zueinander verhalten, davon muß das Auge sich im Detail überzeugen.»[3] Wunderbar harmonisch berührt die Verteilung des Vorrats nach Gattungen und Funktionen im architektonisch gegliedertem Raum; denn die Groteske füllt die Wände und Pfeiler der Loggien.

Mit den Dekorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäß abgeben können[4].» Die Komposition im ganzen wirkt völlig neu und originell. Die Vollendung der Arbeit fällt in das Jahr 1519.

Für die Ausführung des rein Dekorativen bediente sich Raffael seit 1517 hauptsächlich des Giov. da Udine, eines Malers der venezianischen Schule.

Zahllos sind die Gewölbeverzierungen im Groteskenstil, den man nach dem Meisterwerk Raffaels nun als «Loggienstil» bezeichnet. Nament-

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, I. und II, S. 195.
[2] a. a. O., S. 196.
[3] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, I. und II, S. 196.
[4] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 710.

lich die Schüler Raffaels werden viel mit solchen Aufträgen betraut. Aber von Raffaels Leistung geht es rasch abwärts. Keiner nach ihm hat die gemalte und die Stuckdekoration mit so viel eingehender Liebe behandelt, wie sie die Ausschmückung der Loggien belegt. Das von Raffael so genau abgewogene Verhältnis des Figürlichen zum bloß Ornamentalen und beider zur Einrahmung gerät ins Schwanken; jenes wird unrein und oft burlesk (z. B. die Masken als Fratzen), dieses verliert in den vegetabilischen Teilen den idealen Pflanzencharakter.

Ueberhaupt sinkt die rein dekorative Malerei zur schnellen Massenproduktion herab. Das höchste Prinzip wird das Gefällige, ein angenehm prickelndes Spiel mit vegetabilischen, animalischen und menschlichen Formen, mit Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuschen, Täfelchen, auch mit eingerahmten Bildern zumeist auf hellem Grunde. Die Phantasie fehlt nicht — aber das schöne Gleichgewicht ist verloren. Nur in der Vorhalle der Villa Madama bei Rom, die Giov. da Udine und Perin del Vaga 1520 bis 25 dekorierten, weht der Geist der Loggien so rein und mächtig nach, daß Raffael, obwohl er kaum mehr den Beginn der Arbeit erlebte, wohl noch als der moralische Urheber erscheint.

Wie weit stehen diesem Werk die Arbeiten nach, welche die selben Meister nur einige Monate später in den App. Borgia ausführten! Zwar die Verteilung der Farbenflächen, die edle Mäßigung der Ornamente verleihen auch diesem Werk noch einen hohen Wert.

Auch die Gewölbedekoration, die Perin del Vaga 1527 im Pal. Doria in Genua ausführte, sind bei weitem nicht mehr in dem großen und freien Stil der Loggien gedacht. Wenn auch von feinstem Farbensinn beseelt, sind sie teilweise schon überzierlich und nicht mehr sicher dem Architektonischen untergeordnet. Im ganzen unterliegt auch die Groteske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zutaten, und verliert darüber die reine Heiterkeit, die aus den Loggien spricht.

Die Gewölbemalereien von Giov. da Udine, die den Gang unter Raffaels Loggien schmücken, stellen Weinlauben dar, mit anderen Pflanzen schön durchflochten und mit Tieren belebt; alles ist illusionistisch aufgefaßt. Derselbe Meister dekoriert in ganz ähnlicher Weise 1539 eine Saaldecke im Pal. Grimani in Venedig: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Vögeln belebt.

Auch eine gewisse phantastische Art von Illusionsarchitektur mit Türen, die sich öffnen, mit edlen Frauen auf der Schwelle, Ausblicken in weite Hallen, alles in spielerischer, zierlicher Weise gegeben, findet sich in den Titusthermen. Die Art erinnert vielfach an den sog. 4. Stil der pompejanischen Dekoration.

Von diesen Motiven scheinen mir namentlich die dekorativen Deckenmalereien des Paolo Veronese in der Villa Barbaro in Masèr bei Treviso (1566) beeinflußt. Die von Palladio klassisch einfach disponierten Räume haben durch die Fresken Veroneses eine zauberhafte Belebung erhalten. Religiöse Darstellungen, mythologische Szenen, allegorische Gestalten, phantastische Landschaften, dazwischen wieder unmittelbar dem Leben entlehnte Figuren, die von gemalten Balustraden, aus scheinbar geöffneten Türen freundlich vertraut herabschauen, vereinigen sich hier zu einem einzigartigen Eindruck. Das Motiv der illusionistischen Teile geht bestimmt auf römische Vorbilder zurück; die skrupellose Vermischung aller möglichen Stoffkreise unter rein dekorativen Gesichtspunkten kündet schon leise den Verfall an. Aber die venezianische Malerei ist eben eine im höchsten Grade dekorative Kunst. Die reiche, farbenprächtige Wirkung ist auch sonst ihr wesentlichster Zweck. Offiziell ist in Venedig die Kunst stets nur als äußerlicher Schmuck, als Zeichen der Macht und des Glanzes betrachtet worden.

In der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb immer mehr und mehr. Die naturalistische Auffassung, die in die Malerei einzieht, macht diesen Szenen das schöne leichte Dasein im dekorierten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich.

Dagegen wird jetzt der Stucko mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes, elastisch spannendes und tragendes Element zum Gewölbeschmuck verwendet. Wie schon Giulio Romano seine großen mythologischen Bilder gern in Stuckplastik einrahmte, zeigt der große Saal des Pal. Spada in Rom.

Bald herrscht mehr der Stucko, bald mehr das Fresko vor. Dieses ist nur zu oft mit schweren historischen Gegenständen in naturalistischem Stil überladen, die am wenigsten zum Gewölbe gehören. Eine Menge einzelner Prachtkapellen an Kirchen beweisen dies.

Am Ende der Hochrenaissance wird mit dem Verlangen nach größeren Deckenbildern das Leistenwerk mächtiger und schwer. Die Felder selbst bekommen die verschiedensten Formen, auch das Oval wird oft verwendet.

Sowohl bei dieser Art als bei der Dekoration nach Grottenmotiven schwindet jeder Bezug der Dekoration zum Wesen der Konstruktion des Gewölbes.

Die Weitergestaltung beider Arten soll im Zusammenhange bei der Umschau unter den Decken des XVII. Jahrhunderts verfolgt, vorerst aber die Aufmerksamkeit noch den anders gearteten Werken der vorhergehenden Epoche zugewendet worden.

c) Weiterbildung der Felderdecke: Scheingerüst. Die menschliche Gestalt als Symbol der konstruktiven Kräfte in die Deckenmalerei eingeführt.

Der größte Ruhm knüpft sich an Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. Der Raum ist architektonisch ganz schlicht, rechteckig, mißt in der Länge 40, in der Breite 18½ m. Die Decke ist ein Spiegelgewölbe.

In der Blüte seiner Jahre unternahm Michelangelo im Auftrage Julius II die Ausmalung des Gewölbes. Die Arbeit, schon ihrer Ausdehnung nach die eines Riesen, führte er vom Mai des Jahres 1508 bis Oktober 1512 ganz eigenhändig aus.

Michelangelo gab der Decke durch ein gemaltes Steingerüst eine reiche architektonische Gliederung. Sie entspricht in marmorfarbener Malerei dem Gerippe eines Gewölbes. Ueber den Postamenten in den Zwickeln zieht sich mit kräftiger Ausladung ein verkröpftes Gesimse hin. Darauf erheben sich in ungleichen Abständen fünf Paare von Quergurten, die den Scheitel in fünf kleinere und vier größere Felder teilen. Wie Melozzo in Loretto verfuhr, soll nicht sowohl die Illusion erzielt, als vielmehr nur ein perspektivisch gemaltes Gerüst gegeben werden. Die zwischen den Gurten befindlichen Bilder stellen die Geschichten der Genesis von der Schöpfung bis Noah vor. Jedes hat seinen eigenen Augenpunkt und dieser ist nicht der des unten stehenden Beschauers, sondern so gewählt, daß jeweilen die Figuren in natürlichster Auffassung ohne jegliche perspektivische Verzerrung erscheinen. Zwischen den Postamenten und Gewölbezwickeln sind die Kolossalbilder der Propheten und Sybillen, Gestalten von unvergleichlicher Herrlichkeit, gemalt. Drei weitere Gruppen von Bildflächen sind ebenfalls durch die Struktur gegeben: Erstens die vier Zwickel, die aus den Ecken schräg zu dem Scheitel steigen. Hier sind die rettenden Taten aus dem alten Testamente als Prototypen der Erlösung geschildert, dann die Kappen über den Fenstern und drittens die Schildbögen, in denen diese sich öffnen. Hier wieder sind schlichte Familiengruppen der Vorfahren Christi gemalt, tief empfundene Gestalten, die ernsten Sinnes die Verheißung der Völker erwarten.

Ganz neu ist die Idee, die menschliche Gestalt als Symbol konstruktiver Kraft einzuführen, und Michelangelo bringt durch die verschiedene Verwendung derselben den Aufstieg von architektonischer Gebundenheit zu freiem Leben zu sinngemäßem Ausdruck. — Aber auch zum alleinigen Motiv der Ornamentik macht er die nackte menschliche Gestalt und be-

lebt durch sie die im Aufbau nicht mitsprechenden, mehr füllend gedachten Teile[1].

Die unterste Reihe besteht aus Knaben in natürlicher Farbe, je einer unter den Propheten und Sibyllen, als Träger der Namensschilde. Auf den Postamenten sind je zwei Putten in Steinfarbe als Träger des verkröpften Hauptgesimses angeordnet. Auf Sockeln über den Verkröpfungen sitzen äußerst frei bewegte und lebensvoll in Naturfarbe gezeichnete Gestalten junger Männer, die sog. Sklaven (Ignudi). Sie halten, je zwei einander zugekehrt, die Bänder, an denen unter den kleinen Deckenbildern je ein Reliefmedaillon in Erzfarbe hängt. Endlich sind auf den Schenkeln der Kappen in symmetrischer Gegenüberstellung je zwei bronzefarbene Männer, liegend, tragend, sich stemmend etc. angebracht.

So stellt dieses Meisterwerk dekorativer Kunst eine Kombination dar: ein architektonisch richtig konstruiertes steinernes Gerüst, in das Flachbilder eingespannt sind, von menschlichen Gestalten belebt, die an sich dekorativ wirken sollen, die die Gesamtillusion gar nicht stören dürfen, aber anderseits auch nicht die Bestimmung haben, den täuschenden Schein einer Illusionsarchitektur zu erhöhen.

Was den gewaltigen Eindruck der sixtinischen Decke erweckt, ist der vollständige Bruch mit allem Hergebrachten. «Das große Kapitel der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existiert für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit — und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt[2]».

Auch als malerische Leistung ist die im echten Fresko ausgeführte Decke ein Meisterwerk. Die dunkle Färbung der Nebenfelder (Grün, Violett und Bronze), und die von den lokalen Lichtverhältnissen bedingte Ueberschattung der Stichkappen und Lünetten, schließen diese Teile von selbst zu einem einheitlichen Rahmen zusammen, aus dem sich in kühlen hellen Tönen die Hauptreihen herausheben: Die Genesisbilder und die sitzenden Kolossalgestalten[3]». — Bei solcher Meisterschaft vergißt man leicht, daß dieses Werk dekorative Malerei ist, die in solch beträchtlicher Höhe vom Boden ausgeführt, für die Betrachtung aus weiter Entfernung bestimmt war. Denn wie die Erfindung und ihr bildnerischer Ausdruck in den großen Zügen der plastischen Form, so ist die Durchführung bis zur letzten Vollendung gebracht — ein sprechendes Zeugnis für den hohen Sinn, in dem die Aufgabe erfaßt wurde.

Wir konstatieren hier wie bei Melozzo die ängstigende Widernatür-

[1] Lübke-Semrau, Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden, 13. Aufl. Eßlingen 1907, S. 259.
[2] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 676.
[3] Lübke-Semrau, S. 261.

lichkeit des Anblicks schwerer Körper an überhängenden, ja wagrechten Flächen. Außerdem wird das Auge durch die Anhäufung solcher Körper ohne Gewährung eines Ruhepunktes ermüdet.

Inhaltlich schließt sich das Deckenfresko auf das engste an die Wandfresken aus der Zeit Sixtus IV. an, welche Szenen aus dem alten und neuen Testament behandeln.

Das Scheingerüst als Illusionsmittel gebraucht. Durchblicke ins Freie.

Kein Kunstwerk, so vollendet es sei, bedeutet aber Abschluß und Endziel der Kunst. So sehen wir bedeutende Meister Michelangelos Idee aufnehmen und weiterbilden. — In direkter Anlehnung an die Sixtinische Decke entstand in den 80er Jahren des XVI. Jahrh. Pellegrino Tibaldis Decke im Pal. Poggie in Bologna. Tibaldi ist überhaupt ein in Michelangelos Banne stehender Künstler.

Die Decke ist durch breite, gemalte Stuckstreifen in Felder gegliedert, in die dekorative Bilder eingelassen sind. Die Mitte des Plafonds wird von dem Hauptbilde, Odysseus und Polyphem, eingenommen, das ein breiter Stuckrahmen umgibt.

In den Ecken erscheint dieses System aber durchbrochen und ein Durchblick in den Himmelsraum gegeben. Die aneinanderstoßenden Mauern der Scheinarchitektur sind von einer hohen, aus gekuppelten Säulen gebildeten Balustrade bekrönt, auf der ein nackter Jüngling in kühner, stark bewegter Haltung sitzt. Dieses Motiv, das sich in jedem der vier Ecken wiederholt, hat die Bestimmung, das Täuschende einer Illusionsarchitektur zu erhöhen. Sie sind in völliger Untensicht gegeben, und die überlaute Virtuosität dieser Eckmotive beeinträchtigt den Eindruck der Einzelbilder.

Diese Decke ist also eine Kombination von dekorativen Teilen in illusionistischer Darstellung und von erzählenden Partien, die als Flachbilder behandelt sind.

Steigerung der Illusionsmittel: Dem Scheingerüst sind scheinbar Bilder in Rahmen vorgelagert. Durchblicke.

In sichtbarer Anlehnung an Tibaldi und hauptsächlich an Michelangelo entsteht in der Zeit von 1597—1607 die Ausschmückung der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, das Hauptwerk der Carracci.

Die Carracci, deren unbestrittenes Verdienst es ist, dem Manierismus

gesteuert zu haben, sind die Begründer der neuen Schule in Bologna, die als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber dem Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber dem einseitigen Entlehnen begann. – Die Beseitigung der unwahren Formen und der konventionellen Ausdrucksweisen in der Kunst hatten sie sich zur Aufgabe gemacht, und durch ein Zurückgehen auf die Prinzipien der großen Meister der goldenen Zeit, im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefaßt, und eine völlige Hingebung an die äußere Erscheinung, suchten sie sich zur wahren Kunst durchzuringen.

In dieser neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der großen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige, die Abhängigkeit erstreckt sich nur ausnahmsweise bis zur vollständigen Reminiscenz und sinkt nie zur seelenlosen Ausbeutung herab. Annibale Carracci ist es vornehmlich, durch den der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann, und ihm müssen wir neben Lodovico und Agostino vor allem die Ausschmückung der Galerie Farnese zuschreiben.

Die Decke dieser Galerie bildet die prachtvollste und einheitlichste Gesamtdekoration und ist «trotz der sichtbaren Anlehnung» an schon Vorhandenes «etwas Ganzes, Lebendiges und Neues geworden» [1].

Das Spiegelgewölbe ist mit lauter Malerei geschmückt, die aus einer kunstvollen Verbindung von Bildern und Scheinarchitektur besteht. Die Länge des Spiegels nehmen drei Bilder ein. Das größte in der Mitte stellt den Triumph des Bacchus und der Ariadne dar, die kleinen Felder mit abgeschrägten Ecken enthalten die Darstellung der Diana und des Pan und des Merkur und Paris. — Wieder ein großes Bild nimmt die Mitte der Wölbungen ein, die von allen vier Seiten nach dem Spiegel ansteigen. An den Langseiten der Triumph der Galathea und Amor und Kephalos; sie schließen sich mit ihren Umrahmungen unmittelbar dem Hauptbild im Spiegel an, während die hochrechteckigen Polyphembilder an den Schmalseiten über den Spiegelrahmen hinausgreifen und kleinere Darstellungen zwischen sie und die Deckenbilder sich fügen. Neben diesen Mitten teilen Pilaster die Wölbungen in abwechselnd schmälere und breitere Felder ein. Diese mit viereckig umrahmten Bildern und jene mit monochromen Rundmedaillons im Gemmenstil. Den Pilastern sind Atlantenhermen angesetzt. An den Langseiten sechsmal je eine, während jedesmal zwei Figuren das Rundmedaillon unter der Mitte der kleineren Deckenbilder flankieren: eine Herme und neben ihr die ganze Figur eines lebendig bewegten Jünglings der krönende Girlanden trägt oder in sie hinübergreift.

[1] Lübke-Semrau, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko, Eßlingen 1907, S. 142.

Auch diese Ignudi sind marmorfarbig, wogegen andere Jünglingsgestalten, die kniend oder sitzend neben den Rundmedaillos die Enden der Girlanden halten, als lebende Wesen erscheinen. Ruhende Putti, ebenfalls naturfarben gemalt, füllen die oberen Zwickel zwischen den Rundmedaillons und ihrer viereckigen Umrahmung aus. Den Fuß der Kreise nimmt eine Maske auf. In den Ecken treffen zwei Atlanten, der eine bärtig, jugendlich der andere, sich umarmend zusammen. Dazwischen öffnet sich der Ausblick in den blauen Himmel über einer Balustrade, auf der zwei Flügelknaben sich spielend und neckend begegnen, und seinen oberen Rand schmückt ein doppelter Feston und eine Maske oder eine Konsole, über der zwei Gestalten mit dem Rücken gegeneinander sitzen.

So bot das System mit seinen großen und kleinen Bildern reichlich Platz zur Anbringung einer Ueberfülle von mythologischen Szenen.

«Bei der Erfindung des architektonischen Gerüstes, das über dem abschließenden Gesims der Saalwände an der zur flachen Decke emporsteigenden Voute die teils farbigen, teils monochromen Bildfelder einrahmt und scheinbar trägt, haben Michelangelo, Raffael und die Oberitaliener fast zu gleichen Teilen Pate gestanden»[1]. Aber es ist im Vergleich mit der sixtinischen Decke auch im Geiste der Zeit etwas Neues zum Ausdrucke gebracht. Während dort die gemalte Architektur und die gemalte Plastik auch für sich bestehen bleiben ohne notwendigen Zusammenhang, sind hier die scheinbar tragenden und drängenden plastischen Gestalten hineingezogen in die Raumgestaltung: Sie wachsen gleichsam aus den Umfassungsmauern empor und wölben die Decke, charakteristischerweise an den Ecken einen Ausblick ins Freie lassend... Das entspricht ganz der Auffassungsweise der Barockarchitektur, die das Werden und Sichbewegen der Massen, den Hochdrang der Kräfte in ähnlicher Weise zu betonen liebt.»[1]

«Carracci hat das von Michelangelo Entlehnte weise ausgenützt, das Dekorationssystem umgewandelt und seiner speziellen Aufgabe dienstbar gemacht, und so ist es ihm gelungen, die Galerie Farnese zu einem der glänzendsten Prunksäle Italiens zu gestalten. — Er ging in der Anlehnung an Michelangelo nicht so weit, die Seitenstreifen ganz in dekorative Glieder aufzulösen. Uebrigens kommt auch dazu, daß die in die Sixtinische Kapelle einschneidenden Stichkappen fehlen, so daß dem Künstler ein sehr breiter Streifen zur Verfügung blieb.»[2]

«Omnia vincit amor» ist die Idee, die dem allegorischen System der Dekoration zugrunde liegt. Freilich ist hier die Leidenschaft zu einem

[1] Lübke-Semrau, S. 142 u. f.
[2] Lübke-Semrau, S. 142 u. f.

tändelnden Spiel geworden; abgegriffene Empfindungen werden im Rahmen fast formelhaft gewordener mythologischer Erzählungen geschildert.

Die Fresken des Pal. Farnese sind auch als Farbenleistung hervorragend. Der Meister beobachtet, wie Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, eine Abstufung nach Gegenständen und erzielt damit eine große harmonische Farbenwirkung. Doch zeigt das Kolorit, zeigen die Kontraste starker Männer und üppiger Frauen das allmähliche Vordringen sinnlicher Wirkungen. Als heiterer Palastschmuck haben diese Fresken kaum ihresgleichen.

«Alle besseren Maler des 17. Jahrhunderts haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringeren kopierten wenigstens[1].» Die berühmte Deckenmalerei im Venussaale zu Versailles ist auch in Anlehnung an Carracci entstanden.

Die Carracci gaben mit diesem Hauptwerk im ganzen den Ton an zur kommenden Auffassung mythologischer und allegorischer Darstellungen. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Größe und ohne rechtes hinreißendes Leben, aber tüchtig und konsequent, so komponierten sie auch die Liebesszenen der Götter. Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre.

Carraccis Meisterwerk zeigt uns auch, wie trotz Correggio auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei die überlieferte Weise noch teilweise in ihrem Besitzstande aufrecht blieb; der Anschluß an ältere Vorbilder und Meister ist hier enger als im Kreise der Tafelmalerei. Daß in den Freskowerken naturalistische Züge nicht so scharf auftreten, liegt in dem Wesen dieses Kunstzweiges.

Im ganzen aber schlägt Correggios verführerisches Beispiel siegreich durch.

d) Weiterentwicklung der Illusionsmalerei in Anknüpfung an Mantegna.

Indem wir uns der dritten Parallelerscheinung auf dem Gebiete der Deckenmalerei im Cinquecento zuwenden, knüpfen wir mit Correggios Meisterwerken an Mantegna an und sind ganz im Gebiete bewußter direkter Illusionsmalerei, die aber im Charakter ganz verschieden ist von dem Grotesken- oder Loggienstil.

An mannigfachen Versuchen und glänzenden Leistungen in realistischen Zimmer- und Theaterdekorationen hat es unter den Nachahmern

[1] Bruckhardt, Der Cicerone, S. 807.

Mantegnas nicht gefehlt. Auch das 16. Jahrh. liebt für die gewölbte Decke vor allem die Illusionsmalerei. Unter den erhaltenen Werken läßt sich aber vor Correggio keines als selbständige Schöpfung der Camera degli Sposi unmittelbar an die Seite stellen. Uebereinstimmend nehmen die Correggio-Biographen an, daß der Künstler Mantegnas Mantuaner Fresken gründlich studiert habe, und seine erste Gewölbedekoration unter sichtlicher Anregung durch sie entstanden sei.

Der Auftrag geht von der prachtliebenden Aebtissin Donna Giovanna Piacenza des Klosters San Paolo in Parma aus, und der jugendliche Correggio beginnt im Jahre 1518 die Ausschmückung eines quadratischen Saales von bescheidenen Verhältnissen im Erdgeschoß.

Die Aebtissin führt im Wappen drei Halbmonde; unschwer begreift man daraus den Vorwurf, den der Künstler für seine Dekoration wählt: Diana mit ihrem Jagdgefolge. Die Wände des Raumes waren auf Teppichschmuck berechnet. Am Mantel des hohen Kamins sieht man die Jagdgöttin in kostbarem Wagen auf Wolken daherfahren. An die Wölbung malt Correggio Dianas reizendes Jagdgefolge.

Durch die 16 Rippen des fächerartigen Kuppelgewölbes, die bis zum Schlußsteine emporsteigen, ist die Einteilung gegeben. Zwischen die dünnen Rippen fügt sich eine mit frischem Grün überzogene, auf volle perspektivische Täuschung berechnete Laubenarchitektur ein. In ovalen Ausschnitten sieht man zu zweien oder dreien Dianas kleine Gefolgschaft sich tummeln. Diese munteren Wesen nehmen sich aus als ob sie draußen auf unsichtbaren Wolken oder sonst einem Plan sich bewegten. Offenbar verwertet hier Correggio die Eindrücke, welche er von Mantegnas Madonna della Vittoria im Louvre empfangen hatte. Alles ist voll natürlichster Bewegung, unmittelbar erschaut, keck hingesetzt.

Der Schlußstein mit dem Wappen der Aebtissin ist von kunstvoll verknoteten Bändern sternförmig umrahmt, von dem Blumenschnüre mit Quasten und Fruchtbüscheln herunterhängen. Ein ungemein naiv-liebenswürdig wirkendes Motiv, dessen Abstammung uns wohl bekannt ist. Grau in grau gemalte Architekturen, ein verkröpftes Gesimse und die als Rundnischen gedachten Schildbogen bilden die Basis. Ihr Schmuck ist das Schönste am Werk. Vollrunde Figuren, ohne Zweifel antiken Vorlagen nachgebildet, die sich prachtvoll in ihre Umgebung fügen. Widderköpfe auf Konsolen tragen die Verkröpfungen. Sie sind girlandenartig durch leichte, durchsichtige Drapierungen verbunden, hinter denen Kannen und Schalen die Mitten des Frieses schmücken.

Abgesehen von den perspektivischen Illusionsmitteln hatte Correggio bei Mantegna auch die lehrreichsten Hinweise auf die durch das Licht

zu erreichenden täuschenden Wirkungen empfangen, wie er denn auch zur Erhöhung der plastischen Wirkung der Nischenfiguren ein volles sanftes Licht mitsprechen läßt, eine Nachwirkung der im Helldunkel gehaltenen Scheinreliefs, welche Mantegna an der Decke der Camera degli Sposi malte.

Vor allem aber äußert sich in S. Paolo das individuelle Element Correggios in der freien Willkür, mit der schon hier Inhalt und Form behandelt sind. Die Tradition gibt Diana eine andere Begleitung. Die Wahl des Stoffes erinnert an Pinturicchios Dekoration im App. Borgia. Dort für die Privaträume eines Papstes, hier für den Speisesaal einer Aebtissin mythologische Darstellungen, jedesmal in Anlehnung an das Wappen des Bestellers. Heute erscheint uns dies befremdlich. In der Glanzzeit des Humanismus aber war diesen Vorstellungen in der ganzen katholischen Welt eine allgemeinmenschliche Berechtigung zuerkannt, weil sie einen rein poetischen Charakter tragen. Und gerade der Geschmack der damaligen Zeit wußte sich ohne den mythologischen Apparat weder in der Poesie noch in der Malerei zu helfen.

Erstes Beispiel einer Gesamtkomposition für die ganze Decke.

Ungleich kühner sind Correggios Prinzipien in der Ausmalung der Kuppel von San Giov. Evangelista in Parma (1520—23) entwickelt. Hier wird mit der Illusion eines wirklichen Aufblicks in Himmelshöhen Ernst gemacht.

Auf dem Kuppelrande kniet — isoliert von den übrigen Gestalten — der greise Evangelist, dessen Namen die Kirche trägt. In höchster Erregung breitet er die Arme aus nach der ihm gewordenen Vision, als welche das Kuppelgemälde aufzufassen ist. Ringsum über ihm in mächtigem Kreise lagern auf dichten Wolken die elf Mitapostel, zu zweien gruppiert, in lebhafter Bewegung, fast ganz nackt. Um sie herum geht das Spiel reizender Putten, die zwischen, neben und unter ihnen hervortauchen. In der Mitte der Kuppel sieht der Beschauer in lichter Helle, eingefaßt von Engelköpfchen, die in einem Dunst von Licht und Luft kaum sichtbar werden, Christus. Er schwebt aufwärts in einer Erregtheit des Ausdrucks und einer Kühnheit der Verkürzung, die allerdings der Würde des Vortrags starken Abbruch tut.

Was früher Melozzo da Forli in seiner Chornische der Apostelkirche in kühner Weise, aber mit noch unzureichenden Mitteln versucht hatte, wird hier von einem Meister der völlig gereiften Kunst zu staunenswerter Wirkung gebracht.

«Es ist die erste einer großen Gesamtkomposition gewidmete Kuppel . . . Die völlig durchgeführte Untensicht . . . erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als der Triumph aller Malerei[1].»

Die Darstellung ist ikonographisch neu; aber auch die Art, wie Correggio diesen Gegenstand auffaßt und zur Erscheinung bringt, weicht von aller Tradition ab. Eine auf Täuschung und höchst realistische Wirkung ausgehende Anschauung gewinnt die Herrschaft. Alles Architektonische ist beseitigt, und die Kuppel zum unermeßlichen Himmelsraum geworden, den ein Meer von Licht durchflutet. Mit der kühnen Einseitigkeit des bahnbrechenden Genies sieht Correggio die Schönheit nicht mehr in der Form, sondern nur in der Lichterscheinung. Die Konsequenzen, die er hieraus zog, wirkten umwandelnd auf die ganze Empfindungsweise der religiösen Kunst. Die Einzelgestalt verlor notwendig an Bedeutung und Würde. Das Heilige erscheint profaniert, indem es sich den Gesetzen des Sehens unterwirft; mit dem Licht zugleich zieht eine natürlich-heitere Weltstimmung in den Himmel ein.

Correggio, der im Gegensatz zu den allgemein herrschenden Anschauungen der Zeit den entschiedenen Bruch mit der Tradition vollzieht, löst die Malerei von ihrer kirchlichen, architektonischen und plastischen Gebundenheit und führt sie zur vollen Freiheit. Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen wie Michelangelo, stellt er zuerst in seinen Szenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende für die Existenz seiner Formen liegt darin, daß er vermöge der vollkommen wirklichen Mitdarstellung von Raum und Licht eine unbedingte Ueberzeugung in dem Beschauer hervorbringt[2].

In den Pendentifs stellt Correggio die Evangelisten und Kirchenväter dar, die als Kolossalgestalten auf Wolken schweben.

Noch Michelangelo hatte den Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Kapelle an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben. Das Streben nach Illusion läßt Correggio die Wolken über den Architekturrahmen hinausquellen und den Raum überfluten. Wunderbar ist noch jetzt, trotz allen Verwüstungen, der Zauber des Lichts, der die Gestalten umspielt; dies ist auch das ideale Element, welches der ganz realistisch gedachten und auf Illusion berechneten Komposition die Weihe edelster Kunst verleiht.

Diesem ersten folgenschweren Beispiel, das über verwandte Anläufe Mellozzos und Mantegnas weit hinausgeht, folgte die Ausmalung der Domkuppel zwischen 1526—30, wobei das gleiche Prinzip bis zu seinen

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 734.
[2] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 700.

letzten Konsequenzen durchgeführt wird. Damit tritt Correggio in die letzte und entscheidende Phase seiner künstlerischen Existenz ein.

«Die Kuppel des Domes bot dem Maler äußerlich glücklichere Bedingungen der Flächen und der Beleuchtung. Auf den vier Zwickeln ruht zunächst das Band des achtseitigen Tamburs, in dessen Felder die Zwickel einschneiden. Von dem Tambur steigt die achtkantige, ziemlich steile Kuppel auf. Aus acht Rundfenstern tritt helles Licht von unten nach oben, her- und hinüber[1]». Den Tambur zieht Correggio mit in die Komposition hinein. Hier stehen an einer gemalten Balustrade, welche eben den Tambur umzieht, die zwölf Apostel, in höchster Erregung, mit gewaltigem Linienaufruhr in den Gewändern. Ueber ihnen, auf der Balustrade, drängt sich als Zeugen der Glorie eine Schar von Jünglingsengeln, Weihrauch spendend und Kandelaber entzündend. Ein Wolkenkranz mit einem Gewühl von Engeln umgibt den Scheitel, wo die Muttergottes mit ekstatischer Bewegung zum Aether schwebt, und der Erzengel Gabriel als himmlischer Bote in stürmischem Fluge zum Willkomm ihr naht. Auch hier füllen Heiligengestalten, von Engeln auf Wolken getragen, die Zwickel.

Eine neue Welt tut sich in diesem Monumentalwerk auf. Hier ist alles ins Maßlose gesteigert. «Anordnung und Absicht sind dieselben wie in San Giovanni, nur daß der Künstler noch rücksichtsloser auf Illusion ausgeht, noch kühner die Verkürzungen walten läßt, noch entschiedener mit der Tradition kirchlicher Anordnung und Auffassung bricht[2]».

Die Kunst sinkt zum Virtuosentum, zum Streben nach Effekt herunter; der Adel des geläuterten Ideals ist ihr genommen. Er erschüttert die Grundlagen der Kunst und zerrt sie herab zum Spielball der Einfälle und Leidenschaften.

Der rauschende Festesjubel in dieser Komposition, die Fülle jugendlicher Schönheit in den Engeln, die ganze Summe bewundernswerten Könnens in den vielen hundert leidenschaftlich bewegten und in den schwierigsten Verkürzungen gezeichneten Gestalten läßt den Beschauer wohl selbst die Entwürdigung vergessen, welcher gerade das Heiligste durch die ganze Art dieser Darstellung ausgesetzt ist. — Denn natürlich sieht man im wesentlichen einen Wirrwarr von Beinen und Leibern, aber kaum etwas von geistiger oder seelischer Charakteristik.

Jedenfalls hat Correggio in diesem Kuppelfresko mit genialer Sicherheit ein künstlerisches Ideal verwirklicht, das den Anspruch auf Gleichberechtigung mit allen vorausgegangenen Formen der Deckenmalerei erheben konnte und der Folgezeit als hinreißendes Vorbild erschien.

---

[1] Gronau, Correggio S. 27.
[2] W. Lübke, Gesch. d. ital. Mal., II. Bd., S. 429.

Der gewaltige Einfluß Correggios macht sich recht allgemein erst im 17. und 18. Jahrh. geltend. Auf die Zeitgenossen konnte ein Mann von so subjektivem Geschmack nur als Verführer zu äußerlicher Manier wirken. Was der Künstler in übersprudelnder Kunstfülle für sich gewagt hat, das findet Anklang, wird Mode und Gesetz.

«Das Hauptmerkmal seines Stils aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne die es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit gibt, deren wesentlicher Maßstab ja die bewegte, . . . also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist.» «Jene Beweglichkeit ist aber keine bloß äußerliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen heraus[1].»

In der Domkuppel gibt sich Correggio «seiner Art von Auffassung des Uebersinnlichen in ganz unbedingtem Maße hin. Er veräußerlicht und entweiht alles[2]».

Hier inauguriert Correggio mit erstaunlicher Geschicklichkeit jene täuschende Architekturmalerei — der Tambur ist als breites Band von Marmor gegeben —, die im folgenden Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feiern wird, mit erstaunlichem Geschick. «Von nun an war das Schema für solche Dekoration gegeben; jetzt füllen sich alle Kirchengewölbe mit Engels- und Heiligenscharen in den außerordentlichsten Verkürzungen und Verrenkungen; es dauerte nicht mehr lange und es erhoben sich hoch über den Häuptern phantastisch kühne Architekturen, vollkommen gelungene Kunststücke optischer Täuschung. Der hohe künstlerische Geist, der Correggios Schöpfungen trotz alledem beseelt hatte, war bei seinen Nachahmern inzwischen verloren gegangen[3].»

«Im Bunde mit dem ihm so tief entgegengesetzten Michelangelo wurde Correggios Kunst der Ausgangspunkt für die Exzesse der Barockmalerei[4].» Und das ist es auch, was ein rein objektives Urteil über seine Werke erschwert; denn niemand kann sich hiebei von dem Gedanken an das befreien, was später geschah.

Aus einer reichen, dem Willen gehorsamen Phantasie heraus sind die Vorgänge zu sinnlich deutlicher Anschauung und Bestimmtheit gebracht, sprühend, lebendig, geistreich, wie geboren im Rausche dionysischer Begeisterung, die über die Schranken des Möglichen hinauszustreben scheint. Sein Genie zeigt sich in außergewöhnlichem Ideenreichtum und erhöhter Gestaltungsenergie.

---

1 Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III. S. [illegible]
2 Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III. S. [illegible]
3 Gronau, Correggio, S. 30 u. f.
4 Lübke, Gesch. d. ital. Mal., Bd. II, S. 430.

Zwischen Wand und Decke findet keine Abgrenzung statt.

Correggios Kuppelmalereien sind aber nicht die einzigen Werke, die in übersprudelnder Phantasie eine abschüssige Bahn eröffneten, sondern es gilt das Gleiche von den Schöpfungen seiner Zeitgenossen, von den wilden und ganz nur auf Verblüffung berechneten Szenerien, die Giulio Romano (1493—1546) in der Sala de' Giganti im Palazzo del Tè in Mantua malte.

Der ganze Raum, Wände und Decke, ist für eine einzige Darstellung, den Gigantensturz, ohne irgend welchen Rahmen oder eine andere Begrenzung in Anspruch genommen. Die Ecken der Wände und des Gewölbes sind abgestumpft und die furchtbaren Historien rücksichtslos darüberhinweggemalt. Oben an der Decke erscheinen der blitzschleudernde Jupiter und alle die Olympier in beängstigendem Gedränge in leidenschaftlichster Aufregung; in der Mitte eine perspektivisch gemalte Kuppel, frei auf Wolken schwebend, an den Wänden die unter Bergtrümmern, einstürzenden Tempeln und Mauern zerschmetterten oder sich abquälenden Riesen. — Eine Leistung großer Virtuosität, aber auch der ausschweifendsten Phantasie. Die Wirkung auf den Beschauer ist im höchsten Grade beklemmend, ein Gefühl, das durch den Gegensatz zwischen dem beschränkten Raum und dem großen Maßstab für die Darstellung verstärkt wird. Die Riesen haben eine Größe von 4—5 Meter.

Ein Beispiel, wie verschiedene Dekorationssysteme gleichzeitig verwertet werden.

Wie manche Künstler geschickt die verschiedenartigen Anregungen in geschmackvoller Weise zu verwerten verstanden, zeigt das Werk eines Brescianers. Girolamo Romanino hat um 1540 Fresken im Kastell zu Trient ausgeführt. Ansehnliche Reste sind noch erhalten. Das Hauptwerk ist die Decke der grandiosen Halle im ersten Stock. Am Scheitel des flachen Spiegelgewölbes sieht man Apollo, der auf seinem mit drei prachtvollen Schimmeln bespannten Wagen in stürmischer Eile dahinfährt[1]. Erstaunlich geschickt ist hier die Perspektive gehandhabt. Daneben sind in zwei Seitenfeldern Gruppen von allegorischen Figuren angeordnet, in sämtlichen Stichkappen spielende Putti in reizvoller Mannigfaltigkeit der Motive und Bewegungen gemalt. Neben diesen idealen Elementen verlangte auch die Wirklichkeit ihr Recht, und so füllt der Künstler sämtliche Lü-

[1] Also schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. taucht an den Decken der Sonnenwagen auf.

netten mit heiteren Genreszenen, indem er Gruppen von Musikanten, Schmausenden, halbbekleideten Frauen, die, als wollten sie über die Gesimse klettern, mit einem kecken Uebermut, der bis dicht an die Grenze geht, darstellt.

Daneben kommen aber auch Simson und Delila, Judith usw. vor. Das Ganze ist von festlicher Wirkung, leicht und warm gemalt, und wirkt in seiner flotten Keckheit anziehend, trotz der zahlreichen Verzeichnungen. Romanino hat auch sonst als Freskomaler eine ausgebreitete Tätigkeit entfaltet.

e) Venezianische Decken im Illusionstil. Die Bilder erhalten Rahmen.

Von Tizian sind in der Sakristei der Salute drei Deckenbilder, wie Burckhardt[1] annimmt, die frühesten venezianischen Bilder in Untensicht. «Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, die ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge und daher die Untensicht nur jene halbe, von da an in Hunderten von venezianischen Deckenbildern herrschende.»

Zu bemerken ist, daß das Fresko den Venezianern nie zusagte; man malte die Deckenbilder in Oel auf Leinwand und befestigte sie an der Decke.

Den Anlaß zu Unternehmungen großen Stils brachten die Brände, denen 1574 und 1577 der Bildschmuck des Dogenpalastes zum Opfer gefallen war, und weiterhin die monumentalen Kirchenbauten, die in dieser Zeit unternommen wurden. Tintoretto, der bereits in seinen Jugendwerken einen schrankenlos kühnen Realismus entwickelt, bringt einen neuen Zug in die religiöse Malerei.

Um 1560 etwa entstehen seine Decken- und Wandmalereien in der Scuola di San Rocco, wo er mit genialer Schöpferkraft die christliche Heilsgeschichte in neue Formen gießt. Mühelos beherrscht er mit einheitlichen Kompositionen die größten Flächen, welche der Malerei wohl je zur Verfügung gestellt worden sind. Die Neigung zum Kolossalen lag eben im Geiste der Zeit. Dabei sucht er schwierigste Verkürzungen auf und verrät, daß alle höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald der Anlaß sich bietet seine äußerliche Meisterschaft zu produzieren.

Im Dogenpalast hat er seit 1560 gemalt. Im Atrio quadrato befindet sich von ihm eines jener Votivbilder an der Decke, die den Dogen mit

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III. S. 776.

Heiligen und Allegorien umgeben darstellt. Wie bei Tizian und in andern Deckenmalereien, die Tintoretto im Pal. Ducale schuf, ist die Untensicht keine absolute, sondern es sind sogar schwebende Figuren nur in halber Verkürzung, in einer Art Schiefsicht, aufgefaßt. Es braucht wohl nicht besonders auf Correggios Einfluß hingewiesen zu werden.

Ihre höchste Stufe hat die dekorative Pracht in der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. in den Werken des Paolo Veronese erreicht, und das Vollendetste stellt das Deckenbild «Die Apotheose Venedigs» in dem großen Ratssaale des Dogenpalastes dar. Sie ist die kühnste, schönste und klarste Allegorie, welche die an solchen Leistungen reiche venezianische Malerei hervorgebracht hat. Wie in seinen übrigen Deckenmalereien ist auch hier der Nachdruck nicht auf die perspektivische Lösung der Untensicht gelegt; hierin blieb sein Vorgänger Correggio unerreicht.

«Das Allegorische und Historische hat Paolo auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in den Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der unteren Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachtstehende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Zeremonie; höchst weislich sind zwei große Stücke Himmel frei gelassen, ein Atemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt[1]». — Eingefaßt ist das Deckengemälde von einem überaus reichen, für den beginnenden Barock vorbildlich wichtigen Goldrahmen.

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone 2. Teil, III, S. 790.

III.

DIE DECKENMALEREI IM XVII. JAHRHUNDERT.

Das 17. Jahrh. ist die Zeit der aufsteigenden Fürstenmacht. Das künstlerische Schaffen konzentrierte sich ausschließlicher als je zuvor auf die Bedürfnisse des Hofes und der Repräsentation. Das Verlangen nach Fülle des Ausdrucks, nach Prunk und Schwulst lag im Geiste der Zeit. Damit hängt die Fülle der Aufträge für Innenschmuck der Paläste zusammen.

Aus den religiösen und kirchlichen Bewegungen der Zeit erklärt sich der unruhige Drang nach dem Pathetischen, das die Kunst des Barockzeitalters charakterisiert. «Der Geist der Gegenreformation, der damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstiles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit . . . . Die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst» sind: «der Naturalismus in den Formen sowohl als auch in der Auffassung des Geschehenden und die Anwendung des Affektes um jeden Preis[1]».

Die Deckenmalereien dieser Epoche sind zum größten Teil eine prahlerische, effekthaschende Massenproduktion, in welcher das Virtuosentum allen Ernst und alle Gediegenheit zu Gunsten einer theatralischen Bravour preisgibt.

Nicht bloß Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art beginnen sich mit Glorien, Paradiesen, Assunten und Visionen zu füllen.

Das Vorbild bleibt, direkt und indirekt, die Domkuppel von Parma.

[1] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III. S. [illegible]

Mit unglaublicher Oberflächlichkeit sieht man Correggio Gestalten und ihre Situationen, das Aeußerlichste ihrer Schwebeexistenz, Leidenschaft, das Spiel der Wolken und der Verkürzungen ab und kombiniert daraus jene tausende von brillanten Schein- und Schauszenen. Wahrlich, hier kann man von einer Krankheitsgeschichte der Kunst sprechen.

a) Weiterentwicklung der Illusionsmalerei in der Art des Correggio.

Den Uebergang macht der gewissenlose Lanfranco. In flottester Weise eignet er sich Correggios Mache an — und überträgt sie in den pathetischen Stil seiner Zeit. Die dekorative Wirkung seiner Bilder ist groß. Seine Hauptwerke dieser Art sind das Kuppelfresko in S. Andrea della Valle und im Gesù zu Rom, sowie in der Schatzkammer des Domes zu Neapel. Mit diesen und andern Arbeiten steht Lanfranco am Beginn einer langen Reihe von Kuppelmalern, die gleich ihm hauptsächlich für den flüchtigen dekorativen Effekt schufen und so dazu beitrugen, daß gewissenlose Handfertigkeit in der Kunst zu Ehren kam.

Mit dem Neapolitaner Luca Giordano beginnt auch für die mythologische und allegorische Freskomalerei das Zeitalter der reinen Dekoration. Im Jahre 1682 schuf er die Deckenmalerei der Galerie im Pal. Riccardi zu Florenz. Es sind einerseits mythologische Szenen, wie der Raub der Proserpina und Neptun, von Tritonen umgeben, anderseits symbolische Darstellungen der Tugenden. Während aber diese Szenen oberhalb des Gesimses der Galerie sich abspielen, erscheinen in der Mitte der Decke Kardinal Leopold, Prinz Cosimo III. und Apollo wie sie als Lichtgottheiten auf Wolken umherreiten. Gruppen anderer Gottheiten umschweben sie im Himmelsraume.

Von einer Teilung der Szenen durch Rahmen oder Architekturen hat der Maler abgesehen; der weite Raum ist die einheitliche Bildfläche, in der sich die zahllosen Figuren schrankenlos bewegen. In der Formensprache verbindet sich ein pathetischer Ausdruck mit vehementen Bewegungen zu einem wenig sympathischen Gesamteffekt.

Die Disposition ist neu und erscheint als Vorstufe zu jenen viel späteren Schöpfungen, wo die ganze Decke als Wolkenhimmel gedacht ist, in dem leicht angedeutete, zerstreute Figurengruppen auftauchen.

Seine Hauptwerke hat Luca seit 1690 im Escurial bei Madrid ausgeführt. Während er sich durch die angeborne Anmut seiner Kunst noch auf einer gewissen Höhe hält und vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes sich bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt, sind seine Nachahmer in das liederlichste Extemporieren verfallen.

Realistisch wirkende Architekturmotive dringen in die Deckenmalerei ein.

Im Jahre 1619 hat Guercino im Kasino der Villa Ludovisi ein Deckenfresko gemalt und dabei die Komposition in einer Weise behandelt, die eine ganz neue Auffassung bekundet.

In höchst realistischer Weise ragen Scheinarchitekturen mit scharfen Ecken und Kanten in die Deckenfläche hinein. Diese Architekturmotive sind als Fortsetzung und Bekrönung der Saalwände gedacht und lassen in der Deckenmitte einen weiten Ausblick in den freien Himmel, wo Aurora, von Putten und Blumen umschwebt, in rascher Fahrt vorübereilt. Die Dreiviertelansicht von unten her und das prächtig leuchtende, harmonische Kolorit erinnern an Paolo Veroneses dekorative Prachtentfaltung.

Das System Guercinos ist wohl einer Abwendung des Geschmackes von der widersinnigen Ueberladung der Gewölbe mit Figurenmalerei entsprungen. Der Meister gibt der Dekorationskunst die Richtung auf Architekturmalerei in einer von der früheren abweichenden Weise. In der gemalten Scheinarchitektur soll die architektonische Gliederung der Wände wie oscillirend fortklingen. In dieser veränderten Formensprache wirkt die Dekoration ganz neu. —

Die Scheinarchitektur erhält überwiegende Bedeutung.

In dieser Art haben Agostino Metelli (1609—1715) und Michelangelo Colonna[1] (1600—1687), die meist gemeinschaftlich arbeiteten, Hervorragendes geleistet. Als Ganzes waren ihre Kompositionen neu; einzelne Motive dagegen weisen auf Aelteres zurück.

Der Grundgedanke dieser Malereien, die Metelli selbst nur veduta nannte, weil er von der Einheit des Augenpunktes absah, ist eine diskrete Oeffnung der Wände und der Decke durch Scheinarchitekturen, die immer als Aufbau der wirklichen Baulichkeiten gedacht sind, mit schmalen Durchblicken in helle Zimmer, in Säulenhallen, Treppenhäuser, Höfe, alles in Marmorfarbe gehalten und meistens stark über den Wänden verjüngt, mit niedrigen, bedeckten Galerien darüber. Ein solcher Raum gleicht einem Cortile, nach dem sich Prunkgemächer öffnen. Oft auch findet der Abschluß durch eine Kuppel statt, die sich hoch auf kunstvollem Gesimse erhebt und im Scheitel wie die des Pantheon mit einem weiten Auge sich öffnet. Der Eindruck dieser Malereien wird durch reich-

[1] Vergl. C. Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert [illegible]

liches, fein abgetöntes Licht ungemein erhöht. Zur Vollendung der Illusion waren Figuren nicht zu entbehren. Sie wurden an ausgewählte Stellen verteilt. — Auch dies ist eine Erinnerung an die Dekorationskunst der römischen Kaiserzeit.

In S. Alessandro zu Parma ist die Scheinarchitektur ein Prachtbau, der einen himmlischen Tempel vorstellen soll; in Loggien sind Moses mit den Gesetzestafeln, Herodias mit dem Haupt des Täufers und die Gestalten der Verkündigung dargestellt. Ueber dem weiten Spiegel schwebt eine Figurengruppe im Stile derer von Correggios Kuppelmalereien. Diese Staffagefiguren vollenden auch die malerische, wirklich vornehme Gesamtwirkung; sparsam verwendet stehen sie mit ihren natürlichen Farben in glücklichem Kontrast zu dem herrschenden einfachen Ton des Marmors, der Bronze, des Goldes.

Es wäre verfehlt, diese Quadraturmalerei Barock zu nennen. Statt fesselloser Willkür herrscht die Bestimmtheit geometrischer Perspektive. Nicht der Zug nach dem Starken, Bewegten, Phantastischen waltet hier. Schönheit und Poesie atmen diese schimmernden Flächen. Sie bezeichnen ein Wiederaufleben des echten Gefühls dekorativer Kunst.

Diese Richtung führt Padre Andrea Pozzo (1642—1707) bis an die Grenze des Möglichen. Da er mehr Baumeister als Maler ist, gilt ihm das Architektonische als selbständige Größe. Mit resoluter Meisterschaft in perspektivischen Konzeptionen malt er, als Aufbau über den festen Teilen gedacht, die kompliziertesten, prächtigsten Säulenhallen von schwindelnder Höhe. Das perspektivische Kunststück erscheint hier als Hauptzweck der Deckenmalerei.

Sein Gewölbe in San Ignazio in Rom ist unerreicht geblieben. Es war die Aufgabe gestellt, die Tätigkeit und den Eifer des hl. Ignatius für die Verbreitung des katholischen Glaubens auf dem Erdenrund zu verherrlichen. Von übermäßiger Wertung ist die Architektur. Das Tonnengewölbe, in welches von den Langseiten eine Kappe schneidet, ist in einen mächtigen Hof mit Pfeilern, Säulen und reich verkröpftem Gesimse verwandelt. Drei Bogenstellungen sind an den Langseiten und je eine an den Schmalfronten geöffnet, diese mit einem flachrunden Giebel bekrönt. Prächtige Konsolen mit vorgesetzten Kartuschen und allegorischen Gestalten in reicher Gruppierung nehmen die Stützen auf und ebenso drängt sich ein Gewimmel bewegtester Figuren über den krönenden Gesimsen, die den weiten Himmelsraum umschließen. Hoch oben thront auf Wolken der hl. Ordensstifter, von dem Lichte umflutet, das der Erlöser mit dem Kreuze auf ihn heruntersendet. Vier Strahlen gehen von dem Heiligen auf die Gruppen aus, die unten über den Ecken thronen.

Engel schweben hernieder und nehmen die Berufenen auf, zu Füßen des Heiligen aber winden und bäumen sich in jähem Sturze die wuchtigen Gestalten derer, die sich gottlos vermaßen.

In andern Arbeiten begnügt sich Pozzo mit der Architektur. Sein künstlerisches Programm hat er selbst in einem theoretischen Lehrbuch[1] kurz mit den Worten ausgesprochen: «das Auge wird mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst betrogen.»

b) Weiterbildung der Felderdecke mit Stuckrahmen.

Neben diesen verschiedenen Richtungen in der Gewölbemalerei bleibt noch immer das System in Kraft, wonach der Schmuck aus Einzelbildern mit Ornamentumrahmung in Stuko besteht, und damit hat die florentinische Schule im 17. Jahrh. noch einen hohen Triumph gefeiert.

Der schöpferische Meister war Pietro Berettini, gen. Pietro da Cortona (1596—1669).

«Der Grundgedanke seiner Schöpfungen ist stets, daß über dem abschließenden Wandgesims eine neue Welt der Phantasie sich eröffnet, die der Künstler, unabhängig von der Konstruktion, durch selbständig hineingesetzte plastisch-architektonische Gliederungen gestaltet[2]».

Die Höhe seiner Kunst entfaltete der Meister im Palazzo Pitti zu Florenz. Fünf Säle hat er (1640—47) ausgemalt. Das Thema war, nach Angabe des Dichters Francesco Rondinelli, die Verherrlichung der Tugenden, welche den Fürsten durch sein Leben begleiten und ihn zu Ruhm und Unsterblichkeit führen. — Die Anwendung der Untensicht steigert sich von Saal zu Saal. Virtuos behandelt ist sie im Mittelfresko der Stanza des Jupiter und Apollo. Sonst gilt, was Burckhardt im Cicerone von Cortonas Gewölbemalerei sagt: «In den großen, mehr dekorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach dem Eindruck gerichtet, den das von Gedanken verlassene, müßig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raume[3]». — — —

Nur eine Decke, die des Marssaales, ist ganz als offener Himmelsraum behandelt. In den übrigen nimmt ein großes Bild den Scheitel ein mit kunstvoller Umrahmung in stets wechselnder Form, in der sich erst die perspektivische Darstellung entwickelt. Seine Umgebung bilden bald feste Architekturen (Sala di Venere), bald ein Kassettenwerk mit Kar-

[1] [illegible]
[2] [illegible]
[3] J. Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III. S. 810.

tuschen und Ornamenten, Figuren als Träger der Umrahmung oder Ausblicke auf Landschaften mit Szenerien in den Zwickeln (Sala di Apollo). Während früher für die Felderdecke die klar erkennbare Konstruktion als Grundlage der Ausschmückung galt, und so die Auflösung der Decke in viele Teile ohne Gefahr für ihre künstlerische Einheit möglich war, so suchte man sie jetzt als Ganzes aufzufassen, indem man die Teile durch Zurückdrängen der Konstruktion unter sich verband. Die Linienführung ist überall echt barock. Die Kurven beugen sich schon nicht mehr in einer Fläche. Sie treten aus der Fläche heraus, biegen sich ein oder buchten noch verschiedenen Seiten aus. Den Uebergang zur Wand bildet stets ein kräftig ausgebildetes, meist mit Konsolen versehenes, stets reich profiliertes und ornamentiertes Gesims. Im Sinne des Prunkbedürfnisses der Zeit hat Cortona in seinen Gewölbedekorationen das Höchste geleistet.

Hier soll auch noch ein köstliches Werk besprochen werden, das in die Reihen der anderen sich schwer eingliedern läßt: Guido Renis Deckenfresko im Casino Rospigliosi von 1609, das als Beispiel einer Reaktion gegen die Ueberschwenglichkeiten des Barock gilt. Den Gewölbespiegel nimmt ein großes Bild ein: Die wunderbare Gestalt der Aurora fliegt Rosen streuend der von Horen umkreisten Quadriga des Sonnengottes voraus und verkündigt den nahenden Morgen. Die Darstellung ist genau wie auf einem Tafelbilde, ohne Untensicht, in reliefartiger Anordnung gemalt. Der Rahmen des Hauptbildes ist von einem zweiten umgeben, der sich in den Schmalseiten zu Lünetten ausbiegt, in denen zwei aus Wolken emportauchende Puttiköpfe gemalt sind. Diesen Rahmen umgibt wieder ein dritter, mit reliefartig gemalten Engeln in den Ecken. — Alles in allem gerechnet darf diese Deckenmalerei als die vollkommenste bezeichnet werden, die im Zeitalter des Barocks geschaffen worden ist.

So siegte im XVII. Jahrh., von effektvoller Färbung unterstützt, die Dekorationsmalerei. Keine andere Epoche hat die Kräfte der Künstler mehr für derartige Aufgaben beansprucht. Und in den Fresken zeigen sich auch diese Künstler von ihrer besten Seite; hier macht sich das Scheinleben ihrer Gestalten weniger bemerklich.

Doch auch die Dekorationsmalerei fristet zu Ausgang des XVII. Jahrh. eigentlich nur als Kulturgewohnheit und Zeitvertreib ihr Leben. Man kann sie nicht missen, nimmt die Aufgaben aber auch nicht ernst.

Die Künstler verfügen über eine große Erbschaft an überkommenem Gut und vermehren, Altes variierend, diesen Reichtum. Die Produktion ist ungeheuer. Oft ist man versucht, auf sie den Ausspruch anzuwenden, den Goethe einmal von literarischen Werken brauchte als er sagte: «Es

werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den ausführenden Künstlern vorschwebt.»

Nicht mehr das Geschlecht der klassisch gebildeten Mäcene unter den Päpsten, Fürsten und Patriziern, das die Renaissance großgezogen hatte, sondern vielmehr eine von politischen und kirchlichen Interessen bewegte Gesellschaft, die eben deshalb auch andere Ansprüche an das Schaffen der Künstler stellte, war das Publikum, an das die Künstler des XVII. Jahrhs. sich zu wenden hatten. Man verlangte vom Künstler rasche und billige Arbeit, Glanz und Fülle des Eindrucks. Und gerade durch die Deckenmalerei wurde die virtuose Beherrschung aller künstlerischen Schaffens- und Ausdrucksmittel gefördert.

Langsam überwindet Italien im Verlaufe des folgenden Jahrhunderts durch einen inneren Gesundungsprozeß den verhängnisvollen Einfluß der großen Künstler der Hochrenaissance.

IV.

DIE DECKENMALEREI IM XVIII. JAHRHUNDERT.

Im XVIII. Jahrh. geht die italienische Malerei an innerer Bedeutung sehr zurück. Auch in der Entwicklung der Deckenmalerei finden wir keinen neuen Ansatz; sie stellt sich lediglich als Fortsetzung und Abwandlung des Ueberkommenen dar. Eine Weiterbildung des Barockgedankens zum Rokoko hat Italien nicht gekannt.

Vielfach wird Pozzo nachgeahmt; die überhitzte Phantasie der Künstler war auf einem Punkt angelangt, wo nur noch der Pinsel des Malers ihren überschwenglichen Erfindungen nachzukommen vermag, eine Ausführung in wirklicher Architektur aber undenkbar erscheint.

Ebenso ist eine Nachahmung von Pietro da Cortonas Arbeiten im Pal. Pitti an ungezählten Decken zu finden. Pietro da Cortona enthielt sich noch der Uebergriffe zwischen Malerei und Plastik; seine Nachahmer versuchten den Beschauer über die Grenzen beider hinwegzutäuschen, die gemalte Plastik nur als Einleitung für die Malerei zu betrachten. Das berühmteste Beispiel ist außerhalb Italiens zu suchen. Der Herkulessaal zu Versailles erhielt durch François le Moine eine derartige Deckenmalerei.

Einen interessanten Beitrag zu diesen Studien gab Jessen[1].

Die von ihm veröffentlichten Zeichnungen rühren von einem italienischen Dekorationsmaler des XVIII. Jahrhs. und zeigen, wie das Rokokoelement in Italien eindringt. Vorwiegend haben auch diese Decken den Zug der Barockmalerei zu täuschendem Spiel mit scheinbar naturwahren Motiven. Man blickt über schön geschwungene Galerien in einen gemalten Himmelsraum, glaubt in den Gewölben eine phantastische Architektur mit

[1] P. Jessen, Italienische Barock- und Rokokodecken. Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbemuseum. Herausgeg. von Jul. Lessing, Heft 16, Berlin 1893.

Ueberschneidungen und Durchblicken zu sehen und erfreut sich an geschickt verteilten Blumengruppen und Girlanden.

Neben diesen Lieblingsformen der barocken Deckenmalerei finden sich nur hie und da Kennzeichen des Rokoko, das Muschelornament und die asymmetrisch verteilten Kurven und Massen. Daß dies dem Geist der venezianischen Dekoration entspricht, beweisen die Malereien Tiepolos und seiner Schule, und die Entwürfe Angelo Rossis, der um 1747 einen ganzen Band mit Wand- und Deckenmotiven herausgegeben hat, die sich im Detail vom Rokoko fast völlig frei halten. Dagegen kündigt sich in mehreren seiner Blätter bereits der Klassizismus an, der nach der Mitte des XVIII. Jahrh. auch in Italien den Barockstil abzulösen begann. Nicht nur manche Einzelheiten, sondern auch die Anwendung ganzer Entwürfe spiegeln die antikisierende Neigung zu geraden Linien, rechtwinkligem Rahmenwerk und bescheidenem Rankenornament wieder.

«Ein Künstler größeren Stils ist er nicht gewesen; besonders das Figürliche trägt einen unheholfenen Zug. Aber als gewandten und erfinderischen Dekorator dürfen wir ihn anerkennen, zumal die sichere Farbenwahl . . ., und die kecke Verwertung der Blumen als kräftiger Akzente werden als vorbildlich gelten dürfen[1].»

a) Die virtuose Behandlung der Illusionsmalerei durch Tiepolo.

Der weitaus bedeutendste italienische Maler des XVIII. Jahrh. ist der Venetianer Giov. Batt. Tiepolo. Seine Kunst ist rein dekorativ; er malte hauptsächlich Wand- und Deckenbilder. Mit genialer Leichtigkeit in geistvoll dekorativer Weise faßt er alles zusammen, was an Illusionsmotiven von seinen Vorgängern je ersonnen worden war; aber in seinen besten und feinsten Arbeiten vermochte er sich nicht von dem virtuosen Gesichtspunkte zu befreien; die unkünstlerische Entartung namentlich seiner letzten Werke ist in die Augen springend. Mit dem sinnlichen Geschmack des Rokoko verband er eine Auffassung der Antike im Sinne der lateinischen Verfallschriftsteller.

Ohne Ueberraschungen und technische Spielereien ist Tiepolo undenkbar. Mit Vorliebe baut er in seinen Deckenbildern liebenswürdige Scheinarchitekturen auf. Weite, pilastergeschmückte Tore lenken den Blick ins Freie.

Er weiß wirkungsvoll zu gruppieren, interessant zu zeichnen[2]. «Ströme

---

[1] P. Jessen a. a. O.

[2] Wilh. Lübke Die K[illegible] Eßlingen 1907, S. 170.

blendenden Lichts durchfluten das Gemälde und lösen zuweilen die Komposition fast zu sehr auf, so daß die Figuren haltlos in einem Aethermeer zu schwimmen scheinen. Aber eine festlich heitere Wirkung von duftigster Leichtigkeit weiß Tiepolo stets zu erreichen, sein Kolorit ist leuchtend klar und durchsichtig — — —.»

Auf nahezu allen Deckenbildern Tiepolos greifen Wolken und Gestalten mehrfach über den Rahmen hinaus und verdecken die gemalte Stuckornamentik, deren Behandlung der Künstler meisterhaft beherrscht. Die Putti spielen bei Tiepolo eine große Rolle: sie tragen Wolken, Schleppen, Embleme, — sie singen, lachen, spielen, sie purzeln in den drolligsten und unmöglichsten Stellungen durch die Luft. Sie sind die Stimmungswecker in Tiepolos festlichen Bildern. Auch der große Engel mit den mächtigen Flügeln, nacktem Oberkörper, hoch herauf entblößten Beinen, flatterndem Gewand, ist ein Hauptbestand in fast jeder Decke Tiepolos.

Seine Hauptleistungen sind im Würzburger Schloß und in Madrid zu suchen.

In der Villa Labia in Venedig, wo Tiepolo gegen 1745 die Innendekoration einer Halle ausführte, sind die berühmten Wandfresken die Hauptsache. An der Decke ist mit feinem Geschmack dem rein dekorativen Element der Vorzug gegeben. Für uns ist wichtig, wie eine scharfe Begrenzung von Wand und Decke vermieden ist. Es ist der Uebergang durch Kartuschen hergestellt, die in die Fresken der Seitenwände hineingreifen. Das Rokoko will kein trennendes Gesims. Wand und Decke fließen ineinander über; eine Hohlkehle verbindet beide, und die Dekoration geht über beide gleichmäßig fort.

Seine Deckenmalereien in der Chiesa dei Scalzi in Venedig 1743/44 zählen zu den reifsten Werken aus der Zeit vor dem Würzburger Aufenthalt. Das Hauptbild stellt nach der bekannten Legende die Ueberführung des Hauses von Nazareth nach Loretto dar. Von einer Schar fröhlich durcheinander wirbelnder Engel und Putten wird die Santa casa leicht durch die Luft dahingeführt und ruhig sitzt auf dem Dach die Madonna mit dem Kinde. Posaunenengel gruppieren sich auf Wolken, geflügelte Köpfchen tummeln sich lobsingend herum. An dem ringsumlaufenden, als Fassadensims behandelten Bildrahmen tauchen fein charakterisierte Köpfe von Zuschauern auf. Wolken und Gestalten verdecken an vielen Stellen teilweise die gemalte Stuckornamentik.

Bei seinem Deckenfresko in S. Maria della Pietà an der Riva, zwischen 1754 und 60 ausgeführt, hätte sich seine Kompostion nach einem schon vorhandenen, einfach profilierten Stuckrahmen von ovaler Form

zu richten. Das Uebergreifen der Gestalten war hier unmöglich. Dadurch, daß der Künstler eine in strengster Untensicht gehaltene Balustrade ringsum als Bildrand laufen läßt, gibt er dem Rahmen nach innen wenigstens eine barocke Linie. Die Darstellung des eigentlichen Gegenstandes, Triumph des Glaubens, ist[1] «eine wilde, ausgelassene und überschwengliche Komposition, in der genialen Freiheit des Stils ausgeführt, welche für Würzburg charakteristisch ist — —». «Alle Freuden des Paradieses sind hier in den typischen Gestalten und Symbolen der moralischen wie der ästhetischen Wonnen vereinigt, dem Gläubigen den Zukunftslohn zu zeigen.» Auf der oben erwähnten Balustrade sind singende und musizierende Engelchöre aufgestellt.

Wahrhaft genial sind Tiepolos Arbeiten in Würzburg und Madrid, wo sich außerdem in neuen, eigens dazu geschaffenen Räumen Spielraum zur ungehemmten Entwicklung der Komposition darbot. Die Ornamentumrahmung trägt den ausgesprochenen Charakter des französischen Rokoko. Allerdings hat sich Tiepolo durch seine virtuose Technik nun auch zur Schnellmalerei verleiten lassen. «Er warf mit kecker Hand die Komposition auf die Decke; um den inneren geistigen Zusammenhang, um die Idee war der Meister weitaus weniger besorgt als um die frische Wiedergabe und die Greifbarkeit seiner Gestalten. Der Wettkampf mit Mengs trieb Tiepolo zu jener trotzigen Steigerung seines Virtuosentums. Um dem Hof zu imponieren mußte er schließlich alles Dagewesene überbieten. Die einzelnen Figuren scheinen schließlich nur mehr wie mit einer Schleuder an die Decke geworfen und wirken wie Rokokoschnörkel[2].

So war also im XVIII. Jahrh. jener Deckenstil herrschend geworden, der von P. Veronese ausgegangen war und durch Tiepolo seine vollste Ausprägung fand. Tiepolos Nachahmer kennzeichnet Freude an pompöser Inszenierung, die Vorliebe für dekoratives Nebenwerk, die durchaus weltliche Auffassung des religiösen Themas. Auf fremdem Boden nimmt dieser Stil besonders bei neuen Stoffen eine andere, nicht selten vergröberte, oft jedoch auch originell abgewandelte Form an. Freilich waren nicht alle Vorwürfe geeignet, sich zu solchen Schaugepränge entfalten zu lassen, infolgedessen sich oft ein Widerspruch zwischen Form und Inhalt erhebt. — Es ist hier nicht der Ort, die Wege der einzelnen Meister zu verfolgen, von denen jeder auf seine Art sich auslebt und wohl auch erschöpft.

So bewegte sich der Inhalt dieser Deckenbilder in einer bunten aber

[1] Fr. Her. Meißner, Tiepolo, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 63.

[2] Vgl. Lützenschub Gr. X. Bal. Tiepolo. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVIII. Jahrh. Würzburg 1896, S. 26 u. ff.

höchst malerischen Farbenwelt, die freilich strengen religiösen Begriffen ebensowenig wie der gesunden Wirklichkeit entspricht. Solche Werke gleichen dem Kulissenpomp des Theaters und selten fehlt es denn auch an einem schweren Vorhange, den niedliche Putten über der Szene emporziehen; aber immer noch lebt ein Ueberschuß an frisch sprudelnder Phantasie und leichte Erfindung fort. Diese breit erzählten, episodenreichen Bilder langweilen nie, sind stets voll liebenswürdiger Laune und oft poetisch empfunden.

b) Einfluß der klassizistischen Strömung.

Gegen diese reiche aber wild gewachsene Kunst wandten sich Raffael Mengs und seine Schule mit dem Rufe nach Einfachheit, Maß und Geschmack, mit dem Hinweis auf die Cinquecentisten im Gegensatz zu den Vorbildern, von welchen die bisherige Richtung ausgegangen war. So verliert sich das spätvenezianische Gepräge in der Deckenmalerei, und es weicht die bunte, abenteuerliche Welt. Der eindringende Klassizismus beseitigt Schritt für Schritt die grotesken Nebenfiguren und all den Theaterflitter. Es entstand ein neuer Eklektizismus, demjenigen des XVII. Jahrh. ähnlich, nur zielbewußter und schulgerechter, aber auch unselbständiger.

Indes konnten die augenblicklichen Strömungen sich nicht sofort in der Deckenmalerei geltend machen. Selbst Mengs hat in seinem einzigen kirchlichen Fresko, der Decke von S. Eusebio in Rom, sich eng an das Bisherige angeschlossen: auch er entrollte nochmals eine Wolkenperspektive, läßt einen verzückten Heiligen inmitten mannigfach bewegter Engel, Putten und Cherubsköpfchen zur fernen, in der Höhe thronenden Gottheit emporschweben. Er war dabei nicht einmal von der üblichen Untensicht der Deckenbilder abgegangen, sondern hatte nur die senkrechte durch eine schräge Ansicht ersetzt, wie dies bei den venezianischen Decken des XVII. Jahrh. erscheint. Nur war in S. Eusebio — und darin lag allerdings ein Umschlag — in den sonst beliebten dichten Wirrwarr sich überstürzender Gestalten von einem kühl überlegenden Geist Ordnung gebracht. Zugleich war mit Verkürzungen Maß gehalten, die Bewegung beruhigt und in bewußtem Gegensatz zu den derb behandelten Typen, wie er unter den Nachahmern Tiepolos sich geltend machte, eine raffaelisch edle und liebliche Formengebung eingeführt. Und statt des meist leichten und bunten Kolorits gab Mengs das Beispiel einer ölfarbenartig satten, auf einen einheitlich warmen, bräunlichen Ton gestimmte Färbung. So waren in der Tat in vorbildlicher Weise die akademischen Forderungen der Einheit, Ruhe, Formenschönheit auf ein Deckengemälde angewendet. Aber jedenfalls ist sein Deckenfresko nach so vielen Eckstasen

eines verwilderten Affekts wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbemalereien in der Stanza de' Papiri der Vatikanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stils[1]. In dem Parnaß des Hauptsaales der Villa Albani muß man jedenfalls anerkennen, daß er durch Großes und Edles die naturalistische Auffassung zu verdrängen sucht. Den Zeitgenossen, die sich an lockeren Umrissen und den bunten Farbenspielen müde gesehen hatten, erschienen solche Schöpfungen in ihrer kalten, akademischen, unpersönlichen Glätte als vollendete Meisterwerke, und mehr und mehr ging das Verständnis für Tiepolos künstlerische Bedeutung verloren.

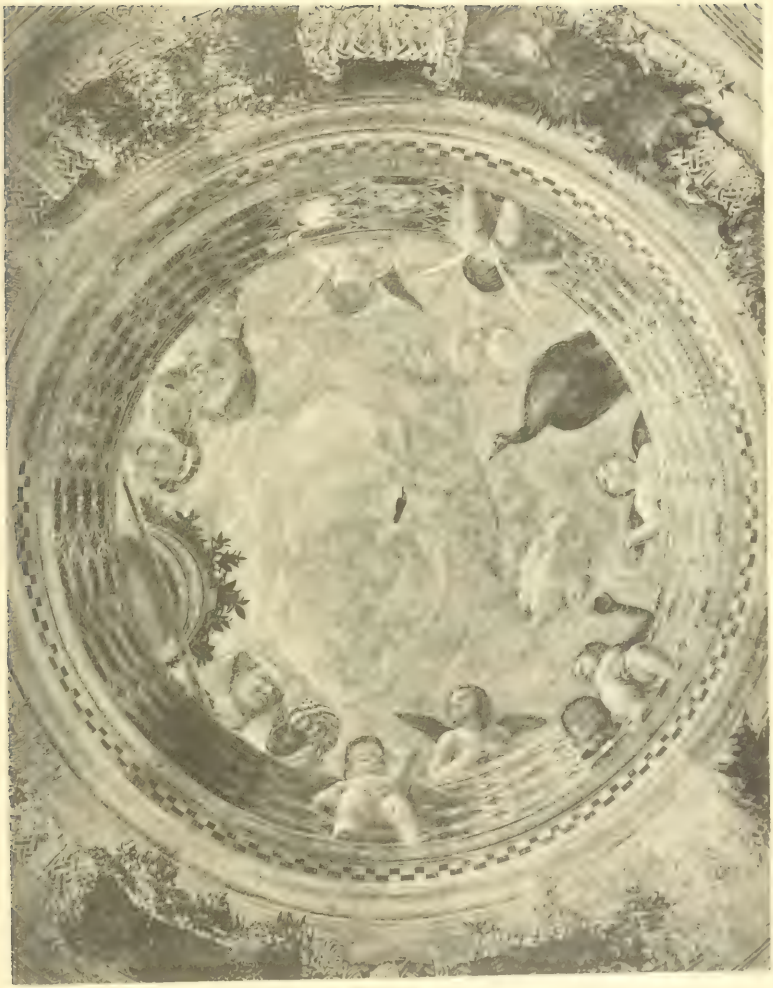
Sichtlich schränkt sich seitdem der Stoffkreis ein, wird die Behandlung gleichartiger; nur zu sehr hält die Regel, die trockene Ueberlegung ihren Einzug. — Viel kalte Reflexion ist an Stelle des ungehemmten Affekts getreten; viel Schwung, Glanz und Heiterkeit ging damit verloren.

Aber die frühere Auffassung war gerade für das Deckengemälde tief genug eingebürgert. Noch bis in den Anfang des 19. Jahrh. hinein wurzelt die Freskomalerei mit vielen Fasern im Rokoko.

Die vollständige Reaktion von Seiten eines neuklassischen Stils tritt für Italien mit Andrea Appiani zu Anfang des 19. Jahrh. ein. Vorbildlich für diese Richtung sind seine Fresken in St. Maria presso S. Celso in Mailand.

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 2. Teil, III, S. 86.

TAFELN.



Mitte der Decke im Camerino degli Sposi im Palast zu Mantua.

Anderson, Rom.

Teil der Deckengemälde in S. Paolo zu Parma von Correggio.

Decke in der Sakristei zu Loreto von

Gewölbeschmuck des Chores von S. Maria del Popolo zu Rom von Pinturicchio.

Decke in der Chiesa di S. Ignazio von Pietro Pozzo.

Decke in der Chiesa dei Scalzi in Venedig von Tiepolo.

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abb. im Text. 3. 50
29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —
35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50
42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —
43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 8. —
44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —
45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens Von *Karl Grossmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —
46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 40 Abb. auf 15 Tafeln. 7. —
47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —
48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger*. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger*. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen*. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle*. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermandel*. 20. —
53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —
54. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz*. 14. —
56. Leonardostudien von *Hans Klaiber*. 6. —

57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann*. M. 47 Abb. auf 26 Taf. 10. —
58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —
59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen*. Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —
60. Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola*. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —
61. Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Rothes*. Mit 46 Abb. auf 25 Tafeln. 10. —
62. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Dr. *Gustav Schönermark*. Mit 100 Abbildungen. (gebd. M. 12. —) 11. —
63. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Von *Edmund Hildebrandt*. Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. 15. —
64. Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Von *Max Ermers*. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —
65. Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. Von *Ernst Pfretzschner* Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —
66. Eine Gebäudegruppe in Olympia. Von *Albert Schwarzstein*. M. 5 Tfln. 3. 50
67. Antikes Traufleisten-Ornament. Von *Martin Schede*. Mit 81 Abb. auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50
68. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Von *Andy Pointner*. Mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —
69. Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Von *Richard Hartmann*. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50
70. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Von *Walther Weibel*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
71. Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Von *August Köster*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50
72. Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Von *Erich Becker*. Mit 7 Tafeln. 8. —
73. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Von *Trifon Trapesnikoff*. Mit 60 Abb. auf 35 Tafeln. 8. —
74. Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Von *Emil Jacobsen*. Mit 112 Abb. auf 54 Tafeln. 20. —
75. Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. Von *Max Vetter*. Mit 8 Tafeln. 5. —
76. Studien über Michelangelo. Von *Julius Lange*. Aus dem Dänischen übersetzt von *Ida Jacob-Anders*. Mit 7 Tafeln. 4. 50
77. Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Von *Charlotte Aschenheim*. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —
78. Matteo da Siena und seine Zeit. Von *G. F. Hartlaub*. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 8. —
79. Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Von *Felix Witting*. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklichés. 3. 50
80. Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Von *Sylva Scheglmann*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 4. —

Unter der Presse:

Studien über Leonardo da Vinci. Von *Jul. Lange*. Mit zahlr. Abbildungen.
Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von *Julius Baum*. Mit zahlreichen Abbildungen.
Angelo Bronzinos Werke. Von *Hanns Schulze*.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

ND
2755
S3

Scheglmann, Sylva
Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY